ÉMILE MICHEL

Membre de l'Institut

NOUVELLES ÉTUDES SUR L'HISTOIRE DE L'ART

LA CRITIQUE D'ART ET SES CONDITIONS ACTUELLES

LE MUSÉE DU LOUVRE — LE DESSIN CHEZ LÉONARD DE VINCI

LES PAYSAGISTES ET L'ÉTUDE D'APRÈS NATURE

CLAUDE FABRI DE PEIRESC ET SA CORRESPONDANCE

CONSTANTIN HUYGENS : UN HOMME D'ÉTAT AMI DES ARTS, EN HOLLANDE



LIBRAIRIE HACHETTE

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

NOUVELLES ÉTUDES

SUR

L'HISTOIRE DE L'ART

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

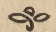
Rembrandt, gr. in-8, ill., br. . . . . 40 »

Les chefs-d'œuvre de Rembrandt, in-4, ill., relié . . . . 40 »

Les maîtres du paysage, gr. in-8, ill., br. 40 »

Rubens, gr. in-8, ill., br. . . . . 40 »

Études sur l'histoire de l'art, in-16, br. 3 50



ÉMILE MICHEL
Membre de l'Institut.

NOUVELLES ÉTUDES
SUR
L'HISTOIRE DE L'ART

LA CRITIQUE D'ART ET SES CONDITIONS ACTUELLES
LE MUSÉE DU LOUVRE — LE DESSIN CHEZ LÉONARD DE VINCI
LES PAYSAGISTES ET L'ÉTUDE D'APRÈS NATURE
CLAUDE FABRI DE PEIRESC ET SA CORRESPONDANCE
CONSTANTIN HUYGENS : UN HOMME D'ÉTAT AMI DES ARTS, EN HOLLANDE



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1908

PRÉFACE

Dans un précédent volume publié en 1895, j'avais surtout en vue l'histoire des artistes; celui-ci est particulièrement consacré à la critique d'art et à ses transformations successives. Tard venue, — le siècle dernier l'a vue naître et se développer, — elle constitue aujourd'hui un des genres les plus importants de la littérature contemporaine. J'ai essayé de montrer ici les ressources nombreuses et de toute sorte dont elle dispose maintenant et qui, en lui permettant de se mouvoir sur un terrain plus ferme, doivent assurer à ses travaux la précision et l'autorité qui jusque-là lui faisaient complètement défaut. Loin d'appauvrir le sentiment, les connaissances qu'elle exige désormais ne peuvent que l'éclairer et donner à ses appré-

ciations la vie et l'intérêt qu'on a le droit d'exiger d'elle à notre époque. En aucune façon, du reste, les recherches documentaires dont elle ne peut plus se passer, ne sauraient suppléer à l'amour de la nature et de l'art qui sont la condition même de la vocation du critique comme de l'artiste. C'est dans la mesure où l'un et l'autre aiment la nature que tous deux, en effet, peuvent se comprendre, se soutenir mutuellement, et initier ainsi le public aux interprétations nouvelles qui méritent d'être proposées à son admiration. En ce sens, il est permis de dire que la critique d'art est à la fois une science et un art et Fromentin, par l'action décisive qu'il a exercée, en serait la meilleure preuve. Indifférente à la nature, obligée, par suite, de déduire ses jugements des œuvres du passé, la critique resterait fermée à l'intelligence des œuvres originales, exposée par conséquent à commettre ces injustices dont Delacroix, Corot, Rousseau et Millet, entre autres, ont été trop longtemps les victimes.

Avec l'amour de la nature, l'étude des musées est également nécessaire aux critiques comme aux artistes; c'est d'elle qu'ils tirent, les uns et les autres, les enseignements les plus directs.

L'histoire de l'art mieux connue a rendu leur fréquentation plus assidue et plus profitable; en faisant mieux comprendre les chefs-d'œuvre, elle les a fait aussi mieux aimer. A ce titre, une étude sur le Louvre devait trouver ici sa place. Par l'universalité de ses richesses, qui embrassent l'ensemble des manifestations esthétiques de tous les temps et de tous les pays, il est incomparable. Mais si le palais qui abrite ces richesses, atteste lui-même l'excellence de notre architecture française, construit pour servir d'habitation à nos rois, non seulement il ne répond en rien à la destination qu'il a reçue, mais il semble que par l'imprévoyance et l'incurie avec lesquelles notre Musée national a été longtemps administré, on ait pris à tâche d'ajouter encore à ses vices originels. En signalant les améliorations importantes introduites récemment dans les nombreux services qu'il contient, j'ai cherché de quelle façon il serait possible de les compléter par une série de dispositions, ayant pour but de remédier à l'incohérence de la répartition de ces divers locaux, et d'obtenir pour eux une appropriation plus méthodique; de hâter la publication de ceux des catalogues qui ne sont pas encore au courant, d'assurer

avant tout la sécurité si souvent et si vainement réclamée pour nos collections ; d'en rendre, en en un mot, l'accès plus facile et plus instructif au public.

Il n'est que juste, d'ailleurs, de constater les accroissements remarquables qu'ont reçus en ces derniers temps certaines catégories, comme celles des ivoires, de l'orfèvrerie sacrée, des monuments égyptiens et assyriens, des objets d'art de l'Extrême-Orient, grâce aux achats ou aux dons importants faits en vue d'enrichir ou de compléter le fonds de notre sculpture et de notre peinture nationales. En ce qui touche les acquisitions, on a compris que dans un musée aussi abondamment pourvu que le Louvre, ce n'est plus à la quantité, mais avant tout à la qualité qu'il faut viser. Il n'y a donc qu'à louer la décision prise depuis quelques années, de n'acheter à l'avenir des ouvrages de maîtres qui y sont déjà représentés, qu'autant qu'ils sont supérieurs à ceux que nous possédons déjà et de ne combler que par des productions d'un mérite incontestable, les lacunes qui peuvent encore exister. Il m'a paru aussi qu'il y aurait lieu de rehausser par une sanction officielle l'instruction qui se donne dans les cours très suivis

de l'École du Louvre. De même que nos facultés forment des professeurs et que notre École des Chartes nous fournit des bibliothécaires et des archivistes, le privilège de préparer des conservateurs à nos musées devrait être réservé à l'École du Louvre, toute désignée pour doter ses élèves de connaissances spéciales qu'ils sont obligés aujourd'hui d'acquérir isolément eux-mêmes.

L'étude sur le dessin chez Léonard de Vinci a trait à l'une des questions les plus sérieuses qui se rapportent à l'enseignement de l'art, mais qui, ainsi qu'il arrive trop souvent, sert périodiquement chez nous de thème à des discussions théoriques et abstraites, sans portée pratique. A son génie d'artiste, Léonard joignait, on le sait, un esprit philosophique d'une pénétration singulière, double garantie de la valeur des conseils et de la direction que nous pouvons attendre de lui. Les principes qu'il a formulés à cet égard, avec la clarté et l'élévation qui lui appartiennent, sont conformes d'ailleurs à ceux des grands maîtres qui, ainsi que lui, se sont préoccupés de consigner dans leurs paroles ou leurs écrits le résultat de leur expérience et de leurs méditations sur leur art. Épars dans

les manuscrits de Léonard, ces principes méritaient d'être coordonnés et présentés dans l'ordre logique qu'ils comportent, car rien que par leur suite et les liens qui existent entre eux, ils forment un corps de doctrine. Ainsi qu'on pouvait s'y attendre de la part d'une intelligence aussi ouverte que celle de Léonard, ils offrent une gradation progressive depuis ces premiers exercices qui doivent être imposés aussi bien aux plus grands artistes qu'aux plus humbles artisans, puisqu'ils ont pour objet de les familiariser avec les éléments mêmes de leur métier, de leur apprendre à manier leurs instruments de travail et de leur fournir des facilités d'exécution et des moyens de contrôle ou de repérage qui leur sont nécessaires. Combien parmi les mieux doués ont regretté plus tard le manque de cette instruction élémentaire qui ne s'acquiert que dans la jeunesse. L'élève ainsi pourvu, s'il possède des aptitudes plus hautes, n'a plus à fréquenter l'atelier et c'est à lui-même qu'il appartient de se donner une culture personnelle appropriée à son tempérament et à ses visées particulières. C'est par l'étude seule de la nature et par l'énergie constante de son travail, qu'il doit l'acquérir et les conseils qu'il trouvera dans

les écrits de Léonard tendent principalement à stimuler son originalité et son initiative et à lui montrer que jusqu'à la fin de sa carrière, il lui faut s'efforcer de se renouveler par cette étude, sous peine de tomber dans les formules apprises et les recettes, marques certaines de la déchéaace.

Ces principes trouvent forcément leur sanction dans les pages suivantes qui sont consacrées au paysage et à l'étude d'après nature. L'histoire même de la peinture de paysage considérée comme un genre à part, brièvement indiquée ici dans ses traits principaux, suffirait à prouver, s'il en était besoin, que dans l'art comme dans la vie, les choses les plus simples ne sont pas celles dont on s'avise tout d'abord. Au lieu d'étudier directement la nature, ainsi qu'il était indispensable de le faire, on s'est pendant longtemps contenté d'observations superficielles, ou de partis pris systématiques qui ont retardé l'éclosion et le développement de ce genre. Aujourd'hui encore l'absence d'études suffisantes amène, à son tour, un trop grand nombre d'artistes en quête d'inédit, à s'engager dans des voies où ils ne peuvent trouver que la bizarrerie et l'incohérence. Pressés d'arriver, certains débutants, avec la complicité de critiques amis,

abrègent, quand ils ne le suppriment pas tout à fait, le temps de leur apprentissage et considèrent l'ignorance comme le gage le plus assuré de leur originalité. Les mêmes motifs qui avaient paralysé l'avènement du paysage provoquent donc aujourd'hui sa décadence et sa ruine. Ici encore, les vrais, les seuls principes avaient été posés par les maîtres et leurs œuvres aussi bien que les propos que leur a dictés leur expérience nous apportent à cet égard les renseignements les plus décisifs.

Dans les deux études qui terminent ce volume, j'ai essayé de faire revivre le souvenir de deux amateurs éminents, Claude Fabri de Peiresc et Constantin Huygens qui, presque en même temps, l'un en France, l'autre en Hollande apparaissent comme les types accomplis d'une race qui, de plus en plus, tend à disparaître, celle de ces mécènes intelligents, ouverts à toutes les nobles aspirations, prodiguant aux artistes les encouragements les plus délicats et les plus féconds. Excellents, pleins de tolérance et de générosité, ils étaient tous deux fins connaisseurs dans tous les arts. Le protestant Huygens, travaillant avec ardeur à la pacification religieuse et à la grandeur de son pays, pronostique

dès les débuts de Rembrandt son futur génie avec une divination vraiment prophétique. Avec cela il est le correspondant de Descartes et de Corneille, qui discute avec lui des questions de versification française et lui dédie sa comédie de Don Sanche d'Aragon. *Peiresc, de son côté, ami de Rubens, est foncièrement religieux. Il fraie avec les rabbins et les réformés les plus intelligents de son époque et s'intéresse ouvertement aux découvertes de Galilée persécuté, sans croire que les progrès de la science puissent jamais entamer ou contredire la ferveur de ses convictions. L'un et l'autre, d'ailleurs, également modestes, s'estiment assez payés de leur peine et de leur dévouement par la joie de bien faire et le nombre des services qu'ils peuvent rendre. Les exemples de telles vies si droites et si bien conduites, sont toujours bons à recueillir et c'est une satisfaction pour l'esprit de voir ces gens posés, aimables, venant à bout, sans se presser jamais, de tant de choses utiles, alors que notre agitation fiévreuse, que nous prenons pour de l'activité, reste souvent si stérile.*

NOUVELLES ÉTUDES

SUR

L'HISTOIRE DE L'ART

LA CRITIQUE D'ART
ET SES CONDITIONS ACTUELLES

La critique d'art est née d'hier, ou du moins les ressources d'étude qui lui ont permis de se développer datent d'une époque très récente. Sans doute, depuis qu'il y a des artistes, il s'est trouvé des appréciateurs de leur talent, des biographes pour recueillir sur leur personne et sur leurs œuvres tous les détails qui semblaient de nature à intéresser le public. Mais ce n'est guère que de notre temps qu'on s'est avisé et qu'il a été possible de réunir et de coordonner méthodiquement les matériaux de l'histoire de l'art. D'année en année, ces matériaux deviennent de plus en plus nombreux et la critique d'art elle-même occupe aujourd'hui une place impor-

tante dans la littérature contemporaine. Mais trop souvent ceux qui la pratiquent n'apportent dans leurs jugements que leurs fantaisies particulières et leurs goûts plus ou moins hasardeux.

Nous voudrions essayer de dire ici quelles qualités et quelles connaissances spéciales suppose la critique d'art, et, afin de circonscrire notre sujet d'une manière plus précise, nous entendons nous borner à cette partie de la critique qui concerne les œuvres des peintres, sans même y comprendre celles des artistes contemporains. Peut-être, d'ailleurs, pour parler comme il faudrait de ces derniers, une éducation préalable ne serait-elle pas moins nécessaire. Si, au lieu de ces panégyriques ou de ces dénigrements à outrance, inspirés par des camaraderies ou des préventions également partiales et trop souvent intéressées, ceux qui s'avisent d'écrire sur les peintres d'aujourd'hui s'étaient préparés à cette tâche par une étude de l'art du passé, peut-être hésiteraient-ils à prôner comme des chefs-d'œuvre des ouvrages d'une nullité absolue et à vouloir forcer notre admiration à l'aide de ces réclames éhontées, humiliantes pour notre pays, que nous avons vues se produire en ces dernières années, véritables défis jetés non seulement au bon goût, mais au bon sens lui-même. En tout cas, ayant à juger des œuvres qui manifestent quelque talent, ils donneraient certainement des appréciations plus équitables de ce qui peut faire leur mérite et leur véritable originalité.

I

Disons tout d'abord qu'avec un goût très vif des choses de l'art, la critique, pour être exercée avec quelque compétence, suppose un égal amour de la nature. Comment juger une œuvre dont la nature a été l'inspiratrice et dans laquelle l'imitation intelligente de la réalité doit jouer un rôle considérable, si l'on ne connaît pas la nature, si l'on n'en voit pas, si l'on n'en sent pas les beautés? Comment découvrir les côtés qui, en elle, ont frappé l'artiste, la nouveauté des impressions qu'il nous en montre, les traits qu'entre tant d'autres il a choisis, le degré de perfection avec lequel il les a exprimés, si jamais on ne l'a regardée que d'un œil distrait ou indifférent? C'est dans l'appréciation de ces rapports délicats entre la nature et les interprétations si variées auxquelles elle se prête que se révèle le critique digne de ce nom. Il faut qu'il possède lui-même quelque chose de cette faculté qu'a l'artiste d'être ému par la nature, et par conséquent qu'il l'ait lui-même observée, qu'il se plaise à la diversité de ses spectacles, qu'il en puisse conserver en lui une image assez nette et assez présente pour la comparer aux copies qu'il en verra, et comprendre mieux ainsi ce qu'elles contiennent de vérité et de poésie. Ce goût inné pour la nature, éclairé et fortifié par un commerce constant, doit donc s'allier chez

le critique à l'éducation spéciale qu'il ne peut acquérir que par la vue et par la comparaison des œuvres d'art.

Mais, en regard des ressources infinies dont dispose la nature, celles du peintre sont relativement très limitées; c'est par son talent, son instinct ou son intelligence qu'il arrive à suppléer à leur insuffisance. La composition, l'heureuse répartition des masses, le choix des détails et leur subordination à l'idée qu'il veut exprimer, le rythme des lignes, la vivacité ou la douceur de l'effet, la justesse des tonalités dans leurs rapports respectifs, la richesse ou la sobriété discrète des colorations, l'harmonie dominante qui en résulte, triste ou éclatante, le caractère de l'exécution naïve ou savante, bien d'autres éléments encore sont entre les mains de l'artiste autant de moyens d'expression qui tous ont leur prix et qui tirent de leur concours une puissance singulière pour assurer la signification et le mérite de son œuvre. A la façon dont il use de ces moyens, le peintre se découvre et se peint en quelque sorte lui-même, avec les qualités propres de son esprit, avec ses gaucheries ingénues ou ses habiletés, avec les nuances multiples qui constituent sa personnalité. Tel, dans les plus humbles sujets, comme un La Fontaine dans ses fables, fait paraître un art supérieur et déborde le genre modeste où il s'est confiné. A varier, comme il le fait, des formes et des nuances, à donner aux moindres objets figurés par lui un relief et un attrait piquant de

grâce ou de beauté, il nous révèle dans les réalités prochaines avec lesquelles nous vivons des charmes dont nous n'avions pas soupçonné l'existence.

Tous les procédés techniques, tous les moyens d'expression du peintre, si intimement liés au fond même de son art, méritent donc d'être étudiés de près, et l'accroissement ou la diminution d'intérêt qui résultent pour son œuvre de leur emploi plus ou moins judicieux peuvent être notés d'une façon précise par ceux qui savent voir; cette étude même devient pour eux l'occasion de jouissances aussi abondantes que variées.

Cependant l'artiste n'est pas isolé. Suivant le temps et le lieu où il a vécu, il a reçu de l'école à laquelle il appartient et des maîtres auxquels il a été confié des enseignements qui ont présidé à sa formation. Quelles autres influences a-t-il subies? Dans quelle mesure s'en est-il affranchi et à quel moment? Quelle part d'originalité s'est-il faite? L'école même de laquelle il est sorti, quelle est son origine? Quel a été son développement et son rôle dans l'histoire générale de l'art? Cet art lui-même, quelles sont ses plus éclatantes manifestations? Quels liens les rattachent entre elles? et, dans le cours des siècles, quelles circonstances religieuses, politiques ou morales ont pu déterminer son apparition ou favoriser ses progrès? Toutes ces questions, et bien d'autres encore qui viennent à l'esprit, montrent assez à quel point l'histoire de l'art, celle d'une école et celle même d'un seul artiste sont

des études vivantes, faites non pas d'abstractions, mais de recherches étendues et d'informations précises. Bien des mystères y subsisteront toujours qui ne sauraient être complètement éclaircis, mais qui, avec le temps, peuvent du moins recevoir une lumière de plus en plus grande.

Ces études si touffues, comment les aborder? Comment se reconnaître parmi des recherches si diverses mais également nécessaires? Si le champ est vaste, si même dans les parties les mieux connues de l'histoire de l'art, on sent qu'il y a toujours à trouver et à apprendre, il n'est que juste d'ajouter que les satisfactions les plus vives sont réservées à tous les travailleurs sincères; que la variété même de leur tâche doit entretenir et stimuler leur ardeur; et que le savoir au lieu de dessécher le sentiment, ne peut qu'ouvrir l'esprit, fortifier le goût et former cette critique à la fois sûre, prudente et enthousiaste, toujours vivante comme l'objet qu'elle poursuit, telle en un mot que notre époque a le droit de la réclamer.

Parmi toutes les ressources d'étude offertes à la critique d'art, les musées constituent pour elle le champ d'observation le plus intéressant et le plus riche. Or, ces musées sont de création relativement récente, et c'est là une des causes les plus certaines des longs retards qu'a subis l'élaboration de l'histoire de l'art. Les plus anciens datent à peine du commencement du siècle dernier, et leur installation, les soins que réclame la conservation des œuvres qu'ils

renferment, leur classement, les catalogues qui permettent de s'y orienter, laissent encore, même de notre temps, bien à désirer. Si quelques-uns de ces musées, nouvellement construits, peuvent être cités comme des modèles, combien d'autres présentent de nombreuses et regrettables défectuosités : notre Louvre surtout, ce magnifique palais qui, détourné de son affectation primitive, n'offre aucune des conditions de lumière et d'appropriation qui conviendraient à sa destination présente ! Encore convient-il de remarquer qu'à tous ces inconvénients résultant de sa construction, on semble depuis longtemps, et avec une rare imprévoyance, avoir pris à tâche d'ajouter l'insécurité, l'incohérence absolue des aménagements intérieurs et l'absence de toute idée de suite dans une répartition méthodique des locaux disponibles.

Les collections artistiques contenues dans les résidences royales forment, en général, le premier noyau des grands musées de l'Europe, et leur composition témoigne du degré de culture et des goûts particuliers des souverains qui les ont créés. Les rois de France, et notamment François I[er] et Louis XIV, avaient réuni chez nous, soit au Louvre, soit à Fontainebleau, quelques-uns des chefs-d'œuvre qui font aujourd'hui la meilleure parure de notre Musée national. En Espagne, Charles-Quint, à l'apogée de sa puissance et de la pleine expansion de l'art, prenait plaisir à s'entourer des ouvrages les plus réputés des maîtres de l'Italie et des Flandres, et, après lui,

Philippe II et Philippe IV ajoutèrent à ce premier fonds les nombreuses peintures de Rubens et de Velazquez qui, tirées des résidences royales, sont devenues la richesse du Prado. De même, l'Électeur de Saxe, Auguste II, qui, par son incapacité et sa déplorable administration, causait la ruine de son pays, a mérité de voir aujourd'hui son nom célébré, à cause de l'admirable galerie dont il a doté la ville de Dresde, sa capitale.

Pareillement, les musées des Uffizi et du Palais Pitti à Florence, la Pinacothèque de Munich et l'Ermitage de Saint-Pétersbourg ont su, grâce à des facilités qui ne devaient plus se rencontrer par la suite, conquérir les précieux ouvrages qui font leur renommée, tandis que, nouveaux venus, le musée de Berlin, et la National Gallery de Londres ne sont parvenus qu'à force de sacrifices intelligents à compenser, par des achats coûteux et poursuivis avec constance, le désavantage résultant pour eux de leur tardive origine.

Avec des lacunes et des inégalités, auxquelles de plus en plus ils s'efforcent de parer par leurs acquisitions actuelles, tous les grands musées que nous venons de citer possèdent des œuvres de toutes les écoles et des maîtres les plus en vue : ils visent à l'universalité et s'appliquent à montrer sur leurs parois comme un résumé de l'histoire générale de la peinture. D'autres collections, bien que se proposant un but plus modeste, offrent cependant un intérêt

considérable parce qu'elles sont plus spécialement consacrées à une école locale. Telles sont, pour l'école flamande, les musées de Bruxelles et d'Anvers ; ceux d'Amsterdam et de la Haye, pour l'école hollandaise ; celui de Cologne, pour l'ancienne école allemande, et l'Académie des Beaux-Arts à Venise, pour l'école vénitienne. Dans certaines villes, enfin, d'autres musées ne renferment presque exclusivement que les œuvres d'un seul artiste, qui y est né ou qui y a vécu : celles du Corrège à Parme, d'Holbein à Bâle, de Memling à Bruges, de Frans Hals à Harlem, etc.

A côté de ces collections d'États ou de grandes villes, des particuliers en ont amassé d'autres plus ou moins choisies, plus ou moins importantes, mais dont quelques-unes ne le cèdent en rien aux premières : telles sont encore aujourd'hui les galeries du prince Doria à Rome ; à Paris, celle qu'avait formée M. Rodolphe Kann, celles de M. le baron A. de Rothschild et de Mme Éd. André ; celles de M. Six à Amsterdam ; du prince Liechtenstein à Vienne ; en Angleterre, celle du duc de Westminster, de lord Ellesmere, etc. Plusieurs d'entre elles, comme celles du prince Borghèse à Rome et de sir Richard Wallace à Londres, sont devenues la propriété des gouvernements italien et anglais. Mais, avec la hausse des œuvres d'art, ces collections privées représentent un capital immobilisé d'une valeur telle que peu à peu elles tendent à disparaître, dispersées au hasard des

enchères dans des ventes publiques où les milliardaires américains se font désormais la plus grosse part.

En même temps que ces collections de tableaux et les grandes décorations exécutées dans les édifices publics — églises, hôtels de ville ou palais — nous renseignent sur le mérite relatif des artistes, les dessins de ceux-ci nous permettent d'apprécier une autre face de leur talent, soit que ces dessins aient été faits pour leur propre instruction, soit qu'ils aient servi d'études pour la préparation d'œuvres déterminées. Grâce à eux, nous pouvons pénétrer plus avant dans leur intimité, assister en quelque sorte à l'éclosion de ces œuvres et les suivre jusqu'à leur achèvement. De tout temps, il s'est rencontré des amateurs curieux de recueillir les confidences qu'ils nous font ainsi eux-mêmes sur leurs procédés de travail, sur leur facilité naturelle ou sur leurs efforts opiniâtres pour atteindre toute la perfection dont ils sont capables. C'est au financier Jabach que le Louvre doit le premier et superbe fonds de ses richesses en ce genre, acheté par Colbert pour un prix dérisoire. Avec le Louvre, l'Albertina, le British Museum, le Musée de Berlin, le Musée Teyler, la collection de Windsor, le cabinet de Stockholm, formé surtout de la collection de Crozat, etc., méritent d'être cités pour le nombre et le mérite des œuvres qu'ils possèdent. A côté de ces grandes collections publiques, celle de M. J.-P. Heseltine à Londres et celle dont

M. Léon Bonnat a fait don de son vivant à Bayonne, sa ville natale, doivent également être mentionnées.

En même temps que le siècle dernier voyait naître et se multiplier les musées, et que ces musées devenaient de plus en plus accessibles, la facilité croissante des voyages leur amenait de plus nombreux visiteurs. La photographie mettait aussi à la disposition de la critique des reproductions de plus en plus fidèles des œuvres qu'elle se proposait d'étudier, et substituait, à des gravures souvent très défectueuses, et à des souvenirs toujours prompts à s'effacer, les documents exacts et sûrs dont elle devait tirer un singulier profit. Les progrès de la critique étaient encore stimulés par des expositions périodiques, organisées en divers pays, mais surtout en Angleterre. C'est grâce au patronage officiel de la Royal Academy que, chez nos voisins, ces sortes d'expositions ont pris le caractère de régularité qui leur manque sur le continent, et qui a permis de placer successivement sous les yeux du public presque toutes les œuvres des maîtres anciens, disséminées dans les nombreuses collections du Royaume-Uni, et parfois très difficilement visibles.

A côté de ces expositions qui comprennent indistinctement des tableaux d'artistes de tous les temps et de tous les pays, d'autres plus spécialement consacrées aux productions d'une seule école ou d'un seul maître offrent une utilité plus grande encore. Une des premières, croyons-nous, avait eu pour objet la con-

frontation de la *Madone* de la galerie de Dresde et de la *Madone* de Darmstadt, prônées toutes deux comme étant d'Holbein, par leurs admirateurs respectifs. On aurait pu longuement disserter à ce sujet; mais la juxtaposition des deux peintures et les comparaisons directes qu'elle permit à des juges compétents de faire entre elles donnèrent à leur consultation et à leurs conclusions en faveur du tableau de Darmstadt un caractère de précision et d'autorité auquel, sans ce rapprochement, elles n'auraient jamais abouti. Depuis lors, ce système d'expositions partielles s'est répandu. Elles se sont multipliées en ces dernières années et tendent maintenant à prévaloir, pour le plus grand profit de la critique. Celle des Eaux-fortes de Rembrandt, provoquée en 1877 par le Burlington-Club, devait amener la publication de plusieurs études sérieuses en vue de leur classement chronologique et aussi d'une revision plus attentive et d'une détermination plus exacte des pièces qui peuvent être attribuées au maître. Quelques années après, l'*Exposition Rembrandt*, organisée dans l'automne de 1898 à Amsterdam, à l'occasion de l'avènement de la jeune reine de Hollande, et suivie de près par celle qui s'ouvrit à Londres, au printemps de 1899, a permis aux admirateurs de Rembrandt de jouir d'une réunion très nombreuse d'œuvres dont quelques-unes étaient ignorées, et aussi d'en tirer les plus précieux enseignements. En 1902, le centenaire de Van Dyck a suscité des expositions analogues à Anvers et à Londres;

et, l'hiver d'après, l'Exposition de la Royal Academy, outre les tableaux de toutes les écoles qui y avaient été envoyés, était surtout consacrée aux peintures et aux dessins de Claude Lorrain. C'est aux primitifs flamands qu'au cours de l'été suivant, Bruges a inauguré une exposition spéciale, à laquelle elle fournissait elle-même le cadre merveilleux de ses vieux monuments. Plus récemment, les primitifs français ont eu chez nous aussi leur tour. On conçoit l'intérêt que présentent de telles exhibitions, l'échange fécond d'idées dont elles sont l'occasion. La critique ne peut que gagner à ces discussions instructives, faites en présence des œuvres elles-mêmes. Par des comparaisons immédiates, elles permettent de fixer leur authenticité et leurs dates, et de résoudre ainsi une foule de questions délicates, arbitrairement tranchées autrefois, suivant les lumières ou les fantaisies de chacun. En serrant ainsi de plus près ses études, la critique d'art tend de plus en plus à substituer à des vues systématiques et hasardeuses une méthode plus rationnelle et en quelque sorte scientifique. En même temps qu'elle gagne en étendue, elle se sent sur un terrain plus ferme. Avec le goût qu'il y faut toujours, elle est en mesure d'acquérir des connaissances plus nombreuses et plus certaines.

II

L'étude directe des œuvres des maîtres restera toujours le moyen d'instruction le plus efficace pour quiconque se propose d'écrire sur les arts. Mais, si les musées sont les vraies bibliothèques des critiques, ils ne peuvent cependant pas se passer de livres.

En dehors de leurs œuvres, d'ailleurs, qui ont elles-mêmes une histoire, les artistes ont eu leur vie propre. Le lieu et l'époque de leur naissance, la famille dans laquelle ils ont été élevés, le milieu où ils ont vécu, les conditions mêmes de leur existence sédentaire ou nomade, dissipée ou recueillie, brillante ou misérable, leur caractère, leurs goûts, leurs amitiés, leurs passions, l'idée qu'ils se faisaient de leur art, tout cela est important à savoir pour apprécier leur filiation, leur originalité, leur mérite spécial, les influences qu'ils ont subies, les différences successives de leur manière, les arrêts ou les progrès de leur talent, l'action qu'ils ont eux-mêmes exercée sur leurs contemporains ou leurs successeurs. Mais, si l'utilité de toutes ces informations est incontestable, il faut bien reconnaître que, dans cet ordre de recherches, les ressources dont nous disposons aujourd'hui sont également d'acquisition très récente. Quand on lit la plupart des publications relatives à l'histoire de l'art écrites à la fin du XVIII[e] siècle ou au commence-

ment du siècle dernier, on est frappé de tout ce qu'elles contiennent d'erreurs involontaires ou de mensonges gratuits. Les noms des peintres y sont estropiés, les dates fausses ou absentes. En revanche, elles sont remplies d'anecdotes plus ou moins suspectes. C'est à peine si quelques faits positifs y sont mêlés à des inventions plus ou moins romanesques, complaisamment amplifiées ou imaginées de toutes pièces. Les plaisanteries d'un goût douteux, quand elles ne sont pas tout à fait grossières, y abondent et les caractères des artistes y sont dénaturés à plaisir. Rembrandt, ce grand enfant, si imprévoyant, si peu soucieux de ses intérêts, est devenu un type d'avarice consommée ; les maîtresses de Rubens sont innombrables ; Frans Hals et bien d'autres ont été des ivrognes incorrigibles, etc. On se demande comment, avec des vies si dissipées, ces grands artistes ont pu trouver le temps de peindre ; comment de tels excès ont pu se concilier avec la pratique d'un art qui pourtant exige les efforts de l'homme tout entier ?

Ce n'est que depuis une époque assez récente que la publication de documents authentiques a fourni à la critique des informations plus exactes. Mais, avant d'arriver à la connaissance du public, il a fallu que ces documents, jusque-là négligés, fussent réunis et classés dans des dépôts plus facilement accessibles, et que, du fatras des pièces insignifiantes, leur dépouillement fît sortir les renseigne-

ments qui méritaient d'être retenus. La tâche était longue et ardue; les bons ouvriers n'y ont point manqué. Partout ils se sont mis à l'œuvre, soit isolément, soit groupés en vue d'études d'ensemble. On a fouillé à fond les archives, les registres des paroisses, les minutes des notaires, relevé tous les actes qui concernaient les artistes : ventes, contrats, inventaires, comptes des abbayes et des municipalités, dépenses des souverains, etc.

En Flandre et en Hollande, les règlements des corporations de peintres, dites *Gildes de Saint Luc*, nous ont fait connaître les conditions d'apprentissage, révélé les noms des patrons et de leurs élèves, les dates de certaines de leurs œuvres, leur prix, et les diverses collections par lesquelles elles ont passé. Les journaux tenus par des artistes, leurs livres de comptes, leur correspondance, leurs écrits, les albums ou les *Libri Amicorum* sur lesquels ils ont tracé des dessins et mis quelques mots de souvenir, les anciennes descriptions des villes, les récits de voyage des amateurs d'art, tout a été recueilli, noté, publié. Ainsi réunies, ces diverses informations ont été coordonnées, rapprochées de celles qui déjà avaient été mentionnées, dans les biographies contemporaines. Écrites le plus souvent par des amis ou des artistes, ces biographies constituaient un fonds précieux de témoignages dont il fallait discuter les assertions, et vérifier la sincérité. De bonne heure, en effet, des historiens, des curieux, ont rassemblé,

sur les hommes et les œuvres qui les intéressaient eux-mêmes, tout ce qu'ils croyaient de nature à renseigner utilement le public. On sait le profit que l'archéologie a tiré des écrits de Pausanias et de Pline pour l'étude des monuments de l'antiquité. Dans les temps modernes, à ne citer que les sources d'information les plus importantes : les *Vies des Peintres* de Vasari, le *Livre des Peintres* de Carel van Mander, l'*Academia nobilissimæ artis pictoriæ* de Sandrart, le *Groote Schouburgh* d'Arn. Houbraken, les œuvres de Félibien, de Piles, de Mariette, etc., sont des répertoires auxquels il faudra toujours recourir. Mais, malgré le désir qu'avaient ces auteurs d'être véridiques, malgré la persévérance infatigable de leurs investigations, ces divers recueils avaient cependant grand besoin d'être contrôlés, à raison des erreurs, des omissions qu'entraînait un travail aussi délicat, dans lequel, aux faits positifs directement constatés, se mêlaient des communications de seconde main, parfois intéressées ou partiales, acceptées sans qu'il fût possible d'en discerner la valeur. Il fallait donc tout d'abord publier un texte soigneusement revisé de ces écrits et l'accompagner de commentaires destinés à compléter et à rectifier au besoin les faits énoncés, en tenant compte des découvertes récentes faites par la critique dans les archives ou dans les musées. C'est à cette tâche modeste et un peu ingrate que se sont appliqués plusieurs érudits qui ont droit à la gratitude de ceux

qui s'occupent sérieusement de ces questions. Les éditions successives et de plus en plus améliorées de Vasari, la belle et savante publication du *Livre des Peintres* de Van Mander par M. Henri Hymans, la consciencieuse étude de M. C. Hofstede de Groot sur Houbraken, celle de M. Sponsel sur Sandrart, ont fait de ces différents ouvrages des instruments de travail auxquels on peut se fier et qui sont désormais indispensables, à cause de l'abondance et de la sûreté des documents qu'ils renferment.

En même temps, des recueils périodiques étaient fondés pour publier dans leur primeur tous les faits nouveaux découverts sur les écoles ou les maîtres locaux. Telle est la série des volumes consacrés à nos peintres provinciaux par MM. A. de Montaiglon et de Chennevières; en Hollande, la Revue *Oud-Holland*, créée par MM. de Roever et A. Bredius et vaillamment continuée jusqu'à nos jours par ce dernier; à Anvers, le *Bulletin Rubens* et cette admirable *Correspondance de Rubens* publiée par M. Ruelens et dirigée depuis sa mort par M. Max Rooses, que ses études sur le maître et la création du musée Plantin Moretus désignaient naturellement pour cette délicate mission. En Allemagne, il convient de noter le *Jahrbuch*, œuvre collective, organe officiel de la direction des musées de Berlin et la publication similaire faite par le gouvernement autrichien, avec le concours des conservateurs et attachés aux musées impériaux de Vienne, dans lesquels ont paru des

séries d'études sur les œuvres appartenant à ces collections ou récemment acquises par elles, et sur les maîtres qui les ont produites [1].

Grâce au secours de ces nombreux documents relatifs aux artistes, et grâce aussi à la connaissance plus approfondie de leur vie et de leurs œuvres, il est devenu possible de réformer les catalogues des musées, qui restèrent pendant trop longtemps dénués de toute valeur. C'est en France que ce mouvement de rénovation a pris naissance, et c'est à l'initiative et aux travaux de M. F. Villot que sont dus les premiers catalogues vraiment méthodiques (publiés en 1852), dans lesquels se trouvaient condensés les résultats les plus récents des recherches entreprises par les érudits. Une histoire sommaire des collections précédait la suite, par ordre alphabétique, des notices assez étendues consacrées aux artistes classés par écoles, avec une description précise de ceux de leurs ouvrages exposés dans les galeries du Louvre, et l'indication de leur date, de leur provenance et des conditions dans lesquelles ils ont été exécutés.

L'exemple donné par Villot fut bientôt imité dans presque tous les musées de l'Europe. Aujourd'hui, la plupart possèdent des catalogues excellents où tous

1. Nous n'avions pas en France l'équivalent de ces publications, et les rares tentatives faites à cet égard avaient jusqu'à présent avorté; le recueil périodique *Musées et Monuments de France*, fondé il y a trois ans par M. Paul Vitry comble heureusement ce vide.

les renseignements utiles se trouvent consignés et qui devraient maintenant nous servir de modèles, car, après avoir devancé les autres dans cette voie, on s'est borné chez nous, depuis lors, à réimprimer les catalogues rédigés par Villot, sans tenir aucun compte des progrès réalisés chez les autres nations. La tâche pourtant nous serait facile; en respectant le plan des types primitifs créés par nous, il n'y aurait qu'à y introduire les découvertes de toute sorte faites par la critique durant ce long intervalle.

On est aujourd'hui d'accord pour restreindre, dans les catalogues courants, la place faite aux notices biographiques des artistes, le lecteur désireux d'être plus amplement informé pouvant recourir aux histoires générales ou aux monographies qui le renseigneront suffisamment à cet égard. Mais, du moins, les noms et prénoms de ces artistes, les dates et les lieux de leur naissance et de leur mort, la désignation de leurs maîtres, celle des villes où ils ont vécu et la durée des séjours qu'ils y ont faits, sont mentionnés aussi exactement que possible. Pour les œuvres qui figurent dans ces catalogues, tous les détails qui les concernent doivent aussi être donnés avec le plus grand soin : reproduction en fac-similé des signatures et des inscriptions que peut porter chacune d'elles, description précise du sujet, provenance, restaurations subies, dimensions de cette œuvre, matière sur laquelle elle est peinte et procédé d'exécution. Rien de ce qui peut constituer l'état civil

d'un tableau n'est indifférent pour la critique. Qu'on nous permette quelques observations à cet égard. Ce n'est pas seulement pour satisfaire une vaine curiosité que, dans les catalogues méthodiquement faits, on s'attache à donner des fac-similés aussi exacts que possible des signatures des artistes ou à signaler l'absence de ces signatures. Ces constatations, en effet, peuvent être d'une grande utilité. Il y a beaucoup de maîtres qui n'ont jamais signé leurs tableaux; d'autres n'y ont apposé leurs noms que très rarement. On ne connaît guère que quatre ou cinq œuvres signées et datées par Rubens, et, par analogie, elles peuvent servir à dater des œuvres similaires peintes vers la même époque. Pour d'autres encore, qui ne portent aucun millésime, on sait par des lettres ou des documents positifs la date précise où elles ont été exécutées. Il devient donc possible, avec elles, d'établir autant de points de repère, entre lesquels il est facile de grouper les œuvres d'une facture pareille. Rembrandt, en revanche, a signé et daté la plupart de ses tableaux; mais sa signature a plusieurs fois changé de forme. Quand le savant directeur du Musée de Berlin, M. W. Bode, a le premier, d'après le caractère de leur exécution, restitué à Rembrandt un assez grand nombre de peintures de sa jeunesse dont la paternité jusque-là était restée douteuse, ces restitutions, d'abord très contestées, furent bientôt confirmées par la découverte postérieure du monogramme primitivement adopté

par le maître et qu'on retrouve également sur ses premières eaux-fortes. Plus tard, en 1632-1633, apparaît quelquefois la signature *Rembrant*, aussi bien sur les tableaux que sur les gravures de l'artiste. Enfin, peu après et jusqu'à sa mort, l'orthographe usitée : *Rembrandt*, est celle qui a prévalu. Toutes ces notations différentes méritent, on le voit, d'être signalées, car chacune d'elles implique des différences d'exécution qui leur correspondent.

De même, la spécification de la matière sur laquelle un artiste a travaillé, non seulement nous renseigne sur ses prédilections particulières à cet égard, mais elle peut même, en certains cas, fournir des présomptions favorables ou contraires à des attributions proposées. Que de fois des possesseurs de tableaux, croyant justifier par un argument décisif une paternité avantageuse pour l'œuvre qu'ils soumettent à l'examen d'un connaisseur, s'empressent de lui faire observer *qu'elle est peinte sur cuivre!* Ils ignorent apparemment que presque jamais un artiste de talent n'a eu recours à cette matière, qui, n'offrant que peu d'adhérence à la peinture, donne de plus à son aspect quelque chose de la dureté du métal qui la supporte. *A priori*, le fait que la *Madeleine* de la galerie de Dresde est peinte sur cuivre aurait dû écarter depuis longtemps son ancienne attribution au Corrège, qui jamais ne s'est servi de ce métal. Rembrandt, non plus, n'a presque jamais peint sur cuivre, sauf un charmant petit portrait du maître par lui-même, qui

appartient à Mme la comtesse H. Delaborde, et un petit tableau, très médiocre : le *Renoncement de Saint Pierre*, qui, si tant est qu'il soit de lui, daterait de son extrême jeunesse. Le plus souvent le maître hollandais a fait usage de la toile, qui se prêtait mieux à recevoir la pâte abondante dont il la couvrait. Quand il a employé le bois, c'est d'habitude le chêne; mais, curieux comme il l'était, il a peint aussi parfois sur le palissandre, l'acajou, ou sur d'autres essences exotiques qu'il n'a pas été possible de déterminer, mais que, grâce aux relations commerciales de la Hollande avec l'Extrême-Orient, il était facile de se procurer à Amsterdam. C'est même là un trait significatif de cet amour de son art et de ce désir de perfection qui poussaient également l'artiste à choisir avec un soin minutieux les papiers qui lui semblaient les plus propres à assurer le meilleur tirage de ses eaux-fortes. Rubens, de son côté, avait vite apprécié l'excellence de panneaux de chêne préparés avec une couche de plâtre sur laquelle, grâce à la finesse et à l'homogénéité du grain ainsi qu'à la clarté de ce dessous, il pouvait à son gré varier son exécution et obtenir la transparence et le merveilleux éclat de sa couleur. Non seulement presque toutes ses esquisses sont peintes sur des panneaux ainsi préparés, mais il a même employé le bois pour des œuvres de grandes dimensions, comme la *Descente de Croix* d'Anvers, et l'on sait que les comptes de la Confrérie des Arquebusiers, qui lui en avait fait la commande,

ont conservé la trace de la visite de ses délégués à l'atelier de Rubens pour constater que le chêne dont il s'est servi était « de bonne qualité et exempt d'aubier ». L'utilité de ces diverses désignations portées dans les catalogues est donc évidente, puisque non seulement elles aident à caractériser la manière de chaque artiste, mais qu'elles nous renseignent aussi sur l'époque où des procédés nouveaux se substituent à d'autres antérieurement usités. C'est ainsi qu'aux œuvres primitives de Mantegna, exécutées *a tempera*, on voit, à un certain moment, succéder des tableaux peints à l'huile, la divulgation de ce procédé encore peu employé s'étant graduellement répandue.

Pareillement, l'indication exacte des dimensions des tableaux exposés dans les musées ou les collections particulières peut offrir à la critique des renseignements d'une utilité incontestable. On ne se faisait pas faute autrefois de modifier ces dimensions, soit pour mettre à profit un encadrement disponible, soit pour tirer un parti décoratif d'œuvres qui n'avaient pas été exécutées pour se servir de pendants; on coupait des toiles trop grandes, ou l'on ajoutait des morceaux à celles qui étaient trop petites. C'est en vue de leur appropriation à des locaux déterminés que la *Ronde de nuit* de Rembrandt, le *Banquet des gardes civiques en l'honneur de la paix de Westphalie* de Van der Helst, et bien d'autres tableaux encore ont subi des mutilations de ce genre. De même, dans le *Saint*

Georges de Rubens, placé à l'église Saint-Jacques à Anvers, au-dessus de la sépulture du grand artiste, des fragments assez considérables de la toile ont été retranchés sur la gauche, et surtout à la partie supérieure, et ces suppressions ont gravement altéré la composition primitive telle qu'on peut la voir dans la gravure de P. Pontius. Ainsi réduite et resserrée, elle a perdu de l'effet qu'elle devait avoir et semble aujourd'hui un peu étouffée. Il n'est que juste d'ajouter que c'est peut-être Rubens lui-même qui a provoqué cet acte de vandalisme, en désignant, à son lit de mort, ce tableau pour orner sa chapelle sépulcrale. C'est à des scrupules de piété et de pudeur, assez imprévus chez le fils du Régent, que cédait le prince Louis d'Orléans quand il faisait découper les têtes d'Io et de Léda dans un tableau et dans une copie du Corrège que possèdent aujourd'hui les musées de Berlin et de Vienne[1].

Sans aboutir à un résultat aussi désastreux, un motif moins avouable avait, à la fin du XVIIIe siècle, porté un marchand de Paris à séparer en deux l'*Enseigne de Gersaint* qui orne un des salons du palais de l'Empereur à Berlin, afin de spéculer sur la passion que Frédéric II avait pour Watteau, en lui vendant ainsi deux tableaux de ce maître, au lieu d'un seul[2].

1. L'une de ces têtes, celle d'Io, a été repeinte par Ch. Coypel, et plus tard par Prudhon, quand le tableau fut transporté à Paris en 1806, à la suite des victoires de Napoléon.

2. Ces seuls tableaux ne figuraient pas dans l'envoi si inté-

Aujourd'hui, presque tous les grands musées de l'Europe non seulement sont pourvus de catalogues bien faits, mais la plupart de ces catalogues, notamment ceux de Berlin, de Saint-Pétersbourg, de la Haye, de Stockholm, contiennent, en outre, un assez grand nombre de photographies d'après leurs tableaux les plus remarquables. Il existe d'ailleurs d'excellentes monographies de plusieurs musées étrangers : celle du Ryksmuseum d'Amsterdam et du Musée royal de la Haye, accompagnées chacune d'un précieux commentaire de M. A. Bredius; celle de la galerie de Dresde, par M. K. Woermann, avec des photographies de Braun. Les musées de Berlin, de Schwerin et d'Oldenbourg, ainsi que la galerie du prince de Liechtenstein ont été l'objet de savantes études de M. W. Bode, illustrées par des gravures à l'eau-forte. La belle collection, récemment dispersée, de M. R. Kann, à Paris, avait été aussi reproduite en photogravures par la Société des *Graphischen Künste*

ressant des œuvres de ce maître fait par l'empereur Guillaume II à l'Exposition universelle de 1900. La possibilité d'une séparation en deux du tableau primitif semblait d'ailleurs un peu indiquée par la disposition même de ce tableau, et c'est en deux feuilles séparées que la gravure en a été faite. J'ai pu, en 1881, me convaincre qu'originairement les deux tableaux de Berlin n'en faisaient qu'un, grâce à l'obligeance de M. R. Dohme, alors bibliothécaire de l'empereur Guillaume Ier, qui, sur mon désir, avait bien voulu les faire décadrer devant moi. Tandis que, sur leurs côtés extérieurs, la toile brute était repliée et clouée sur les châssis, à l'intérieur, au contraire, cette toile était fixée sans aucun rebord sur les côtés lacérés, afin de ne rien perdre de la peinture qui les couvrait.

de Vienne, avec un travail critique également dû à M. Bode.

Pour les personnes cherchant à s'instruire par des voyages d'étude, l'existence de livres spéciaux pouvant les renseigner d'une manière complète sur les tableaux qui se trouvent dans les pays qu'elles veulent visiter était particulièrement désirable. Telles sont les consciencieuses publications de M. Olof Granberg pour la Suède, et celles de MM. Lafenestre et Richtenberger sur Florence, Venise, la Belgique et la Hollande. Avec un format plus commode et une utilité plus pratique, on ne saurait, en parcourant l'Italie, avoir un meilleur guide que le *Cicerone* de Burckhardt, composé sous la forme d'une histoire générale de l'art, dans laquelle les monuments et les œuvres que renferme l'Italie sont pris pour exemples, étudiés et appréciés à leur date. Cet ouvrage peut être proposé comme modèle, à raison de la sûreté des informations et des jugements qui y sont consignés. Un répertoire général où figurent toutes les localités et les diverses productions artistiques que renferme chacune d'elles, ainsi qu'un index des noms de tous les artistes cités, disposés tous deux par ordre alphabétique et renvoyant aux pages des deux volumes consacrés à l'exposé historique, donnent au voyageur toutes les facilités pour ne rien omettre sur sa route de ce qui peut l'intéresser et pour avoir en même temps sous la main, condensés et mis à jour, tous les renseignements qu'il lui importe de connaître.

Des travaux de ce genre, où sont notées une foule d'indications qu'il faudrait à grand'peine rechercher dans des publications éparses, deviennent, quand ils sont faits avec conscience, absolument nécessaires pour se démêler au milieu de la profusion toujours croissante de documents de toute espèce et de toute provenance qui encombrent aujourd'hui le champ des études artistiques. Nos voisins excellent à dresser ces sortes de répertoires et à élaborer des études d'ensemble tenues au courant de l'état actuel de la science. Outre de nombreuses monographies des écoles ou des artistes les plus célèbres, on trouve chez eux plusieurs histoires de la peinture allemande et des histoires générales de la peinture, telle que celle de Woltmann et de K. Woërmann, dont, jusqu'à ces derniers temps, nous aurions, chez nous, cherché en vain l'équivalent. La belle et importante *Histoire de l'Art moderne* publiée sous la direction de M. André Michel, vient fort heureusement combler aujourd'hui pour nous cette lacune.

Sans parler d'une tendance naturelle à enregistrer et à coordonner les faits, tendance qui de nos jours s'est progressivement développée chez nos voisins les Universités allemandes encouragent et dirigent ce mouvement. Depuis longtemps déjà, elles acceptent ou provoquent des thèses de doctorat, relatives à l'histoire de l'art, et les professeurs indiquent eux-mêmes, aux jeunes gens qui pourraient hésiter dans le choix des sujets à traiter, ceux qui embrassent des

matières ou des périodes encore mal connues et, suivant les aptitudes des candidats, ils répartissent entre eux les fragments de ces études[1].

Chez nous, au contraire, nos Facultés des Lettres, mal préparées à de pareilles études, ont pendant longtemps refusé d'admettre au doctorat des travaux ayant pour objet l'histoire de l'art tandis que nos philosophes officiels ne se privaient pas d'examiner les abstractions esthétiques qui leur étaient soumises sur le Beau, sur son essence, sur ses manifestations, sur le génie, sur le style dans les arts. En affrontant ainsi, au grand risque d'y tomber, les abîmes sans fond de ces *trous noirs* dont parle Fromentin, ils assignaient aux artistes, avec une candeur autoritaire, leurs cantonnements et leurs voies, dans un domaine absolument ignoré d'eux-mêmes. Ce n'est que récemment que, cédant à une pression croissante, on s'est décidé à improviser à la Sorbonne un enseignement propre à l'histoire de l'art dans les temps modernes et à décerner des grades pour des thèses qui ne pouvaient avoir de juges, car, sautant d'un bond à l'extrémité du terrain qu'ils venaient de conquérir, les aspirants au titre de docteur prenaient un malin plaisir à s'occuper des périodes d'art les plus récentes et de maîtres contemporains, qui, à raison des débats pas-

1. C'est ainsi que, dans ces derniers temps, des portions de l'histoire du paysage ou des enquêtes méthodiques sur des questions restées douteuses dans la biographie des maîtres et la filiation des diverses écoles leur ont été proposées.

sionnés qu'ont soulevés leurs productions, ne sauraient encore être jugés bien équitablement.

En somme, après avoir donné le branle aux études relatives à l'histoire de la peinture, nous nous sommes laissé devancer sur ce terrain. La publication de l'*Histoire des peintres* de Charles Blanc; depuis, celle des *Artistes célèbres*, qui a paru à l'imprimerie de l'Art, et la série des volumes consacrés aux différents arts édités par la maison Quantin, avaient été successivement accueillis par le public avec une faveur bien naturelle, étant donnés la culture déjà ancienne de notre race et le goût qu'elle a toujours montré pour tout ce qui a trait aux arts. Mais les inégalités trop accusées entre les diverses monographies qui composent ces collections, l'inachèvement de plusieurs d'entre elles[1] ont interrompu ou même supprimé ces heureuses tentatives de vulgarisation artistique. L'idée était bonne cependant et méritait d'être poursuivie, car, reprise à l'étranger, d'abord en Allemagne (collection Knackfuss), puis en Angleterre (collection G. Bell), les monographies qu'elle a inspirées obtiennent aujourd'hui dans ces deux pays, et même en France, le succès le plus légitime. A l'heure présente, tandis qu'en Belgique l'école d'Anvers a trouvé en MM. van den Branden et Max Rooses deux historiens qui, avec des mérites divers, ont dignement traité un si beau

1. Notamment celui de la très remarquable *Histoire de la peinture italienne* par M. Lafenestre, dont le premier volume seul a paru, il y a très longtemps.

sujet, nous n'avons pas encore chez nous une histoire de la peinture française. Il suffirait cependant de coordonner et de mettre en œuvre les informations déjà recueillies sur la plupart de nos maîtres les plus en vue : Claude Lorrain, sur lequel nous possédons un excellent travail de Mme Pattison (lady Dilke); Poussin, auquel M. le marquis de Chennevières a consacré une série d'articles réunis depuis en un volume; Chardin et Watteau; qui, en ces derniers temps, ont été l'objet de consciencieuses études, etc. Mais il semble que, par la suite et les dépenses qu'elles exigent, ces longues entreprises effraient désormais nos éditeurs. C'est dans une foule de recueils périodiques, où ils sont disséminés — et à la tête desquels il n'est que juste de citer la *Gazette des Beaux-Arts* et la *Revue de l'art ancien et moderne*, qui, par leur durée déjà longue, le choix de leurs rédacteurs et le luxe de leurs gravures, ont rendu de si grands services à la critique et à l'art contemporain, — que nous sommes réduits à chercher les éléments épars de ces travaux d'ensemble, si utiles à ceux qui ont besoin de les consulter et si intéressants pour tous les gens de goût.

III

On le voit, avec une connaissance plus complète des œuvres des peintres, la critique de notre temps a profité de la mise au jour des innombrables documents

qui concernent ces œuvres ou leurs auteurs. Ce double courant d'études, provoqué au début par la France, était peu à peu suivi par les autres nations, chacune apportant à ces travaux les qualités qui lui sont propres. D'une manière générale, la critique d'art s'applique, dans tous les pays, à substituer aux vues individuelles et systématiques cette méthode vraiment scientifique qui, à notre époque, tend à prévaloir dans toutes les directions de l'activité intellectuelle. Est-il besoin d'ajouter que, même avec cette instruction plus sûre, plus précise et plus étendue, chacun garde les préférences auxquelles l'inclinent son éducation, son tempérament et le milieu même où il vit? Mais, de plus en plus aussi, l'impartialité devient la règle, et si, en philosophie, la doctrine de l'éclectisme n'a guère fait que montrer son impuissance, c'est à un éclectisme instruit et raisonné qu'aboutit la critique d'art de nos jours, en rendant à toute œuvre de valeur la justice qui lui est due et en reconnaissant le mérite partout où il se trouve, indépendamment des caprices et des engouements de la mode. Les qualités qui font une œuvre d'art supérieure sont assez variées et assez complexes pour qu'il soit intéressant de les discerner et de mettre en lumière celles qui prédominent dans les chefs-d'œuvre.

De bonne heure, en France, la critique avait senti le besoin d'un fondement solide et compris qu'au lieu d'appauvrir le sentiment et le goût, des connaissances positives ne peuvent que les éclairer et leur assurer

l'autorité qu'ils doivent avoir. Les artistes et certains amateurs avaient, les premiers, donné l'exemple de cet esprit d'indépendance et d'équité dans une juste appréciation des maîtres les plus opposés. Rubens et Rembrandt, possesseurs tous deux de collections importantes et très remarquables, les avaient formées avec une largeur d'esprit et une sûreté de goût peu communes. Toutes les écoles y étaient représentées et le talent seul avait dicté leurs choix, car les noms les plus divers se rencontrent sur les inventaires qui nous ont été conservés de ces collections.

Deux critiques français, aujourd'hui trop méconnus, Félibien et de Piles, s'étaient de leur mieux efforcés de se faire une impartialité pareille. Tous deux aimaient la peinture, et, avec des destinées bien différentes, les circonstances de leur vie leur avaient permis non seulement de beaucoup voir, dans leurs voyages en Hollande et en Italie, mais de fréquenter les plus grands artistes de leur temps. De Piles professait pour Rubens une véritable passion et il avait approché Van Dyck. Félibien, de son côté, avait pratiqué familièrement Poussin; « il avait même commencé avec lui quelques petits ouvrages, pour tâcher de mettre en pratique ses doctes leçons », pendant son séjour à Rome. « C'est dans son entretien, ainsi qu'il se plaisait à le dire, qu'il avait appris à connaître ce qu'il y a de beau dans les ouvrages des excellents artistes. » Aussi lui devons-nous un grand

nombre de détails précieux sur le peintre des Andelys et sur son entourage. Les controverses esthétiques auxquelles se livrent de Piles et Félibien, souvent sous la forme de ces dialogues supposés qui étaient fort en vogue à cette époque, témoignent à la fois de leur instruction et de leur sincérité. En dépit des vivacités qu'on y rencontre, elles restent courtoises, à la fois naïves et un peu pédantes, mais au fond substantielles et agréables. La préoccupation qu'a de Piles de donner à la critique un principe rationnel l'a même induit à composer cette *Balance des peintres* dans laquelle, assignant un coefficient à toutes les qualités intellectuelles ou techniques qui peuvent faire le mérite de chacun d'eux : composition, dessin, couleur, clair-obscur, etc., il additionne les notations spéciales qu'il leur a ainsi attribuées, afin d'instituer entre eux un classement par ordre d'excellence. Il n'est pas besoin d'insister sur ce que cette sorte de dosage rigoureusement chiffré de leurs mérites respectifs et le *palmarès* auquel il aboutit ont de ridicule. Mais, si la forme prête à rire, au fond, l'idée à laquelle de Piles obéit est juste, et le désir qui le guide est même très louable. Il voudrait, en effet, restreindre la part excessive de fantaisie qui se glisse dans les jugements portés sur les œuvres d'art et n'y laisser place qu'à l'appréciation de toutes les qualités positives qui peuvent établir la supériorité d'un maître et caractériser sa manière.

Organisées par les membres de l'ancienne Aca-

démie de peinture afin de s'éclairer mutuellement sur les principes de leur art, les conférences faites par plusieurs d'entre eux sur différents maîtres manifestent également leur désir de substituer au caprice des jugements individuels une autorité plus compétente et moins variable. L'un d'eux même, Henri Testelin, avait publié un recueil intitulé : *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture, mis en tables de préceptes*. Mais, peu à peu, les rivalités d'influences et la prétention de faire prévaloir des vues personnelles ôtèrent à ces discussions le caractère désintéressé qu'elles avaient d'abord, et tendirent de plus en plus à restreindre la sincérité absolue que les artistes doivent avant tout garder dans les consultations qu'ils demandent à la nature. Avec Diderot et ses *Salons*, la critique allait reprendre l'incohérence de ses allures[1]. Impatient de toute règle, incapable de toute mesure, Diderot distribue, au gré de son humeur mobile, les louanges ou le blâme. Plus sensible au choix des sujets qu'à la manière de les traiter, il s'abandonne, avec une verve intempérante, à tous les développements littéraires et à toutes les digressions qui s'offrent à sa tumultueuse imagination. Cette absence complète de règle se retrouve d'ailleurs dans les appréciations esthétiques

1. C'est comme un signe des temps que nous mentionnons ici la critique fantaisiste de Diderot, qui du reste n'a pu exercer aucune influence sur son époque, puisque ses *Salons* n'ont été publiés qu'après sa mort.

des voyageurs qui ont visité l'Italie au XVIII[e] siècle, et le simple rapprochement des jugements contradictoires portés par eux sur les mêmes œuvres formerait une curieuse histoire des variations du goût à cette époque.

On comprend que, pendant la Révolution et les guerres de l'Empire, les questions d'art ne pouvaient guère préoccuper les esprits. Cependant l'amas des chefs-d'œuvre qui, à la suite des victoires de nos armées, encombraient le Louvre devait éveiller chez nous le sentiment, alors assez nouveau, de la merveilleuse richesse et de la diversité des talents qui ont illustré les grandes périodes de production artistique. Cette façon barbare de traiter les vaincus était, il faut le reconnaître, pratiquée par Denon avec un cynisme qui ne laissait échapper à sa clairvoyance aucune œuvre remarquable. Appelé à faire pour le Louvre un choix parmi les tableaux de la Galerie de Cassel et frappé du goût qui avait présidé à sa formation, il décidait, après un court examen, que, « tout y étant bon, tout devait être transporté en France ».

Avec une tranquillité relative, les arts avaient de nouveau refleuri chez nous et la critique commençait à revendiquer ses droits. Mais, partagée entre les deux écoles dont elle subissait l'ascendant, elle ne pouvait prétendre à une complète impartialité. Bien qu'il n'ait jamais pris la plume pour défendre ses doctrines, Ingres exerçait sur ses élèves l'autorité

incontestée de son talent uni à une opiniâtre volonté et il traduisait pour eux en aphorismes dogmatiques des convictions aussi passionnées qu'exclusives. En face de lui, avec plus de largeur et une culture plus étendue, Delacroix semblait, au contraire, mettre quelque coquetterie à défendre les beautés de l'art classique contre les romantiques qui prétendaient faire de lui un de leurs coryphées. C'est ainsi qu'il exprimait en toute occasion son admiration pour Poussin, et qu'il proclamait Racine son poète favori. Mais il se montrait plus conséquent avec lui-même dans le choix des sujets de ses tableaux, qu'il empruntait le plus souvent à Shakspeare, à Byron et à Gœthe, aussi bien que dans les hommages réitérés qu'il rendait à Rubens, en ne se lassant pas de copier ses œuvres et d'étudier sa technique. C'est d'ailleurs avec le même esprit d'équité et de clairvoyance presque prophétique que Delacroix signalait aux artistes français le mérite des paysagistes anglais, tels que Constable et Bonington, et qu'il encourageait les efforts pareils tentés dans notre école. Ce retour à une étude plus attentive et plus sincère de la nature allait avoir son contre-coup dans la critique elle-même et lui ouvrir des horizons plus étendus. En même temps que Vitet s'y montrait à la fois un connaisseur fin et éclairé des œuvres de l'antiquité et de la Renaissance, il dévoilait, dans ses remarquables monographies de nos cathédrales, les beautés si longtemps méconnues de notre architecture religieuse au moyen âge, et

Charles Clément, avec son goût sûr et délicat, prouvait qu'on peut, avec une égale impartialité, apprécier des génies aussi différents que ceux de Léonard, de Michel-Ange et de Raphaël. De son côté, Thoré, sous le pseudonyme de Bürger, avec sa chaleur communicative, rappelait l'attention sur les œuvres des écoles flamande et hollandaise, ne croyant pas assez les vanter s'il ne dépréciait pas d'autant celles des maîtres italiens, que d'ailleurs il ne connaissait guère et vers lesquels ses instincts ne le portaient pas. En revanche, Rembrandt était pour lui l'objet d'un culte jaloux, un peu farouche, mais qui, en se répandant, allait stimuler non seulement dans la patrie du peintre, mais dans toute l'Europe, des études sur sa vie presque ignorée et sur ses œuvres trop souvent confondues avec celles de ses élèves ou de ses nombreux imitateurs. Chez nous, le nom de Paul Mantz, et, en Allemagne, ceux d'Anton Springer, de Woltmann et de Moritz Thausing, pour ne parler que de ceux qui ne sont plus, méritent aussi d'être cités comme ceux d'écrivains qui, par leur érudition et leur talent, ont le plus contribué à la transformation et aux progrès de la critique moderne.

Plus récemment encore, Taine, avec son esprit généralisateur, essayait de dégager les grands traits qui peuvent non seulement résumer l'histoire de l'art, mais caractériser l'œuvre d'art elle-même et déterminer les lois de sa production. Servies par la force d'un style abondant et nerveux, plein d'idées et de mouve-

ment, d'images et de couleurs, ses vues parfois systématiques et abstraites, mais auxquelles il a, par son talent, prêté l'illusion de la vie, paraissent, en somme, s'appliquer à l'ensemble des conditions moyennes qui peuvent favoriser l'éclosion et le développement des écoles plutôt qu'elles n'expliquent l'apparition et l'élaboration des grands génies qui les ont illustrées. Ce sont eux cependant qui comptent le plus dans l'art; mais, plus imprévus dans leur spontanéité, plus libres dans leur formation, ils ne sauraient être prédits, ni expliqués avec une précision rigoureuse, pas plus qu'enfermés dans les limites étroites qu'on prétendrait leur assigner. Bien qu'excessives et trop souvent tranchantes, les doctrines de Taine méritent que désormais on compte avec elles, ne fût-ce que pour en atténuer la rigueur et en corriger l'outrance.

A son tour, Fromentin, avec plus de mesure et une connaissance plus intime des ressources et des difficultés d'un art qu'il pratiquait lui-même, non sans distinction, a fait preuve d'une compétence plus haute dans ce livre charmant des *Maîtres d'autrefois*, qui allait marquer une ère nouvelle dans l'histoire de la critique. Pénétrant plus avant qu'on n'avait fait jusque-là dans l'étude de la technique du peintre, il a su, en termes clairs, exposer ses procédés, faire comprendre au public leur importance et lui montrer par quels liens étroits ils se rattachent à l'expression des œuvres et déterminent leur valeur; expliquer comment, aux jours d'une inspiration plus haute et d'une

maîtrise plus complète, ils s'accordent pour faire les chefs-d'œuvre. Étudiant le développement des divers artistes, Fromentin a nettement caractérisé la manière de chacun deux et marqué la place qui lui revient dans son école. Tout cela dans une langue à la fois élégante, naturelle et précise, discrètement imagée, pleine de souplesse et de tours variés, singulièrement riche avec les mots les plus simples. Se gardant également des partis pris et des esthétiques nuageuses, s'abstenant même de vues trop générales, par l'art caché de la composition, par l'ordre et la suite des idées, par le choix et la vivacité des traits, par le sens de la mesure, par la clarté introduite jusque dans les discussions les plus subtiles, Fromentin a le premier donné l'exemple d'une critique d'art qui fût elle-même une œuvre d'art. Critique bien française, dont les étrangers ne peuvent guère soupçonner la grâce et le charme accomplis, mais qui cependant a trouvé des admirateurs dans tous les pays, tant elle contient aussi de vérités positives et substantielles; critique de peintre enfin et telle qu'un peintre seul pouvait la faire, mais qui, goûtée surtout par les peintres, apprend à tous quelque chose et mérite d'être proposée en exemple.

IV

Pour les progrès graduellement réalisés dans une appréciation plus rationnelle des œuvres d'art, la part

qui revient aux artistes est, on le voit, considérable. On a cependant prétendu leur dénier le droit d'écrire sur leur art et condamner le peintre, quand il a quitté sa palette, à ne plus parler d'une étude qui fait l'occupation et l'intérêt de sa vie. Les raisons données pour prescrire une pareille abstention sont spécieuses et méritent que nous nous y arrêtions un moment. Il est impossible, a-t-on dit, qu'un grand artiste soit juste pour les autres. Ce qui le fait grand, c'est une manière très personnelle de voir et de sentir, qui le rend nécessairement assez exclusif dans sa façon de regarder la nature et de comprendre son art. Un sens critique très développé est rarement une force pour la création, et l'école des Carrache est là pour démontrer qu'à vouloir mettre dans une œuvre trop d'intentions et de qualités souvent peu conciliables, on n'aboutit qu'à la rendre insignifiante et banale. Quant à l'artiste médiocre, on le juge incapable de comprendre les talents qui le dépassent et, à plus forte raison, de s'élever par la pensée jusqu'à ces régions supérieures où plane le génie.

Mais d'abord, parmi les plus grands maîtres, s'il en est de très personnels, uniquement absorbés dans leur production, n'y en a-t-il pas d'autres d'un esprit plus ouvert, plus compréhensif, plus capables de sortir d'eux-mêmes ? L'exemple de Delacroix ne saurait être indifférent, et la justice qu'il rendait, nous l'avons dit, à des talents et à des génies très opposés au sien, les raisons justes et parfois très personnelles

qu'il donnait d'admirations qui chez lui semblent si imprévues, suffiraient à prouver qu'il n'est pas impossible à un grand artiste d'être équitable envers ses confrères. Combien d'autres, au surplus, excellèrent à parler de leur art, et, même chez les moins expansifs, quelle attention prête la critique, quelle importance elle attribue aux rares propos sortis de leur bouche et aux moindres jugements portés par eux! Avec quel soin ils ont été pieusement recueillis par leurs biographes ou commentés par les historiens, comme résumant leurs doctrines ou manifestant leurs aspirations! Ce sont tant de vues profondes ou ingénieuses formulées en traits lumineux par Léonard, c'est la *certa idea* de Raphaël, ce sont tous ces propos, vrais ou apocryphes, de Michel-Ange, de Dürer, de Poussin, ces artistes d'un esprit si philosophique, voire de Rembrandt, le plus silencieux des peintres, propos sur lesquels les écrivains d'art ont depuis si longtemps vécu, qu'ils ont ressassés à plaisir, traduits à leur manière, en les accompagnant d'explications aventureuses qui auraient parfois bien étonné ceux mêmes auxquels ils sont attribués. Quel que fût chez Fromentin le talent du peintre — et ce n'est pas nous qui songerions à le déprécier, — celui du critique était, à notre avis, chez lui bien supérieur encore et tout à fait de premier ordre. C'est cependant la pratique de son art qui lui a permis de parler de cet art comme il l'a fait.

Quant aux artistes médiocres, tels qu'étaient

Vasari, Van Mander, Sandrart, Samuel van Hoogstraten, Houbraken et Pacheco, il convient de ne pas oublier que c'est à eux que nous devons les informations les plus précieuses, presque les seules, dont nous disposions sur les écoles et les maîtres les plus en vue de l'Italie, de l'Allemagne, des Flandres et de l'Espagne. De plus, n'est-il pas souverainement injuste de penser que les artistes d'un ordre secondaire sont, du fait même de leur médiocrité, incapables de comprendre tout ce qui dépasse le niveau de leur talent? Cette suspicion générale qu'on voudrait faire peser sur la valeur de leur témoignage nous paraît aussi gratuite qu'injurieuse. Certes l'infériorité du talent peut être mal prise; elle peut empoisonner l'existence entière de ceux qui, ne s'y résignant pas, en aggravent encore l'amertume quand ils y ajoutent des sentiments d'aigreur ou d'envie envers leurs confrères plus favorisés par la destinée. Mais, pour laids que soient ces sentiments, ils ne sont pas obligatoires. Franchement acceptée, au contraire, la médiocrité de l'artiste peut être chez lui un stimulant aux qualités que réclame la critique, en ouvrant son âme à l'indulgence et en lui montrant chez les autres le prix des qualités qu'il n'a pu acquérir lui-même. Il est toujours permis de se venger de ses impuissances par ses admirations, et c'est même là un exercice aussi salutaire pour l'intelligence que pour le caractère. Est-il d'ailleurs besoin d'un bien grand fonds de modestie pour s'incliner devant tant de

chefs-d'œuvre que nous a légués le passé, pour s'efforcer d'en comprendre la beauté et d'en communiquer aux autres le respect et l'amour ?

Mais, si l'insuffisance du talent devait forcément paralyser et même interdire la critique, comment un homme qui n'a jamais exercé un art pourrait-il s'ériger en juge de ceux qui l'ont pratiqué toute leur vie, les reprendre ou les louer avec quelque compétence, à moins de s'en tenir à de vagues généralités ? On peut, à la rigueur, écrire comme on parle, et ce n'est pas pour avoir appris la rhétorique et s'être rompu au beau style que Saint-Simon, par exemple, a mérité une gloire littéraire très légitime. Mais le langage des arts est un langage à part, qu'il faut un peu connaître pour le comprendre. Agriculteurs, médecins, savants, gens de tout métier ne sauraient admettre qu'au pied levé, le premier venu pût disserter sur leurs professions respectives sans avoir la moindre notion des aptitudes spéciales qu'elles requièrent. Que de fois, en revanche, les déclassés de la littérature ou de la politique ont essayé de se faire un nom ou une situation en traitant de questions d'art auxquelles ils étaient complètement fermés ! Dans toute œuvre d'art, cependant, bien des éléments d'appréciation ne sont guère accessibles qu'aux seuls artistes. Ses mérites ou ses défauts, pour être exactement discernés et mis en pleine lumière, exigent des dons, un apprentissage et une instruction auxquels le sentiment seul ne saurait suppléer. Or, ce n'est

que par le sentiment et par des considérations philosophiques ou littéraires plus ou moins ingénieuses que le critique étranger à la pratique de la peinture peut aborder de pareilles études. Quelque intelligence qu'on lui suppose, par bien des côtés elles lui sont inaccessibles. Sa pensée aura beau se tendre, il y a une part de métier, de technique, très étroitement liée à la valeur d'une œuvre d'art, qui reste pour lui lettre close. Entre une œuvre à peu près bien faite et une œuvre parfaite, comment saisirait-il les différences? Ce qui constitue la supériorité d'un maître implique, avec un niveau suffisant de toutes les qualités nécessaires, la prédominance de l'une ou de plusieurs de ces qualités, et cette prééminence, ainsi que l'avait remarqué de Piles, peut porter sur des points très différents : composition, style, dessin, couleur, etc. A ne prendre même qu'un seul de ces éléments essentiels de la peinture, il y a bien des manières d'y exceller. Le dessin de Van Eyck, celui de Léonard, celui de Michel-Ange, de Raphaël, d'Albert Dürer, d'Holbein, de Rembrandt, de Velazquez, de Watteau, bien que très remarquable chez tous ces artistes, diffère profondément chez chacun d'eux. Dans la couleur, les dissemblances ne sont pas moins marquées; tout en restant harmonieuse, elle peut être éclatante ou sourde, monochrome ou diaprée, forte ou délicate, belle en elle-même et indépendamment du sujet traité, ou significative à raison de l'intime accord qu'elle offre avec ce sujet. Et notez

que ce ne sont pas là des qualités abstraites, mais des ressources d'expression vivantes et positives, et qu'il s'agit pour le critique de savoir et d'expliquer clairement à tous à quel degré ces façons diverses de dessiner ou de colorer répondent aux réalités de la nature ou s'en écartent; en quoi elles sont personnelles et ce qui les distingue non seulement d'un artiste à l'autre, mais, chez le même artiste, d'une œuvre à une autre, suivant les circonstances et l'époque de sa vie dans lesquelles cette œuvre a été exécutée. Alors que ceux qui, durant toute leur existence, s'étant appliqués au métier de peintre, ont quelque peine à se démêler dans ces problèmes difficiles, comment ceux qui n'ont jamais touché un pinceau arriveraient-ils d'emblée à les résoudre? « Est-il certain, disait à ce propos Fromentin, en protestant contre cette tutelle où les littérateurs voudraient tenir les peintres, est-il certain qu'ils y entendent quelque chose, et ne serait-ce pas surprenant de les voir du premier coup poser le doigt sur des vérités qui nous échappent à nous [1]? »

Pour se renseigner de façon plus directe sur la technique des peintres et pénétrer plus avant dans l'étude de leur talent, les artistes n'ont-ils pas d'ailleurs un moyen d'information qui leur appartient exclusivement? En essayant de copier les œuvres des maîtres, la difficulté d'en donner une fidèle reproduc-

1. *Programme de critique*; *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, p. 62.

tion ne leur fait-elle pas mieux discerner les motifs de la supériorité et des qualités spéciales qui sont propres à chacun d'eux? Avivées par un tel exercice, les facultés d'observation acquièrent une finesse et une perspicacité plus grandes. On sort de soi-même pour tâcher d'imiter ses modèles, et ce contact immédiat et prolongé est assurément plus efficace pour apprécier justement leurs œuvres que les notes les plus détaillées prises en leur présence. Sur toutes les questions de technique, il faut donc le reconnaître, ce sont les artistes seuls qui peuvent décider et qui font l'opinion. Les meilleurs critiques, les plus avisés parmi ceux qui ne pratiquent pas la peinture, sont ceux qui, ayant fréquenté assidûment les peintres, ont su donner une forme plus littéraire ou plus piquante à des jugements qu'ils tenaient d'eux. Mais, même ainsi renseignés, si peu qu'il ajoutent d'eux-mêmes à ces jugements, ils risquent pour la plupart de s'égarer. Que de fois nous voyons l'impropriété des termes, la préciosité des mots, la subtilité plus ou moins intelligible des adjectifs révéler, malgré eux, leur ignorance complète ou le vide de leur pensée!

Évidemment nous ne prétendons pas que tous les peintres soient aptes à juger de la peinture. Chacun d'eux du moins, si exclusif que nous le supposions, trouve en face d'un tableau des raisons de blâme ou de louange que seule la connaissance de la technique de son art a pu lui suggérer. Si, tout comme un autre, il a chance de se tromper sur des questions

d'attribution, qui exigent une étude particulière, il ne se trompera pas, en tout cas, sur le mérite et la valeur esthétique d'une œuvre.

Cela dit, nous n'imiterons pas une intolérance que nous blâmons chez autrui, en réservant aux seuls artistes le droit de parler de leur art. Étrangers d'ordinaire aux recherches de pure érudition, ceux-ci ne peuvent, en effet, à moins d'une éducation spéciale, consacrer au dépouillement des archives un temps qu'absorbe l'exercice de leur art. Nous avons dit pourtant l'importance qu'il convient d'attacher à de pareilles recherches et les nombreux services qu'elles ont rendus à la critique. Un exemple significatif nous permettra d'insister sur ce point. On rencontre assez souvent dans l'histoire de l'art des questions d'attribution qu'il est bien difficile de résoudre par le seul examen des œuvres controversées, plusieurs maîtres ayant eu vers la même époque des analogies ou des similitudes positives d'exécution telles qu'on peut hésiter à se décider entre eux ou à discerner la part plus ou moins grande qu'il convient d'assigner à la collaboration possible de leurs élèves. Le simple extrait d'un livre de comptes du souverain, du grand personnage ou de la communauté qui a fait la commande de l'ouvrage a plus d'une fois servi à trancher d'une manière péremptoire, avec une attribution et une date précises, un débat qui, faute de ce renseignement irréfutable, aurait pu se prolonger indéfiniment sans grande chance d'aboutir.

De même, l'art n'étant pas une chose isolée, et tenant par bien des racines à l'ensemble de la vie sociale d'une nation, à son histoire, à celle de sa littérature et de ses mœurs, toute étude sérieuse sur les diverses manifestations de son activité peut fournir sur l'art lui-même de précieuses lumières dont un artiste est à même de profiter, mais qu'on n'est guère en droit d'attendre de lui. Il n'est pas besoin d'ailleurs de pratiquer un art pour l'aimer, pour s'y intéresser, et les jugements esthétiques que portent sur lui des critiques qui lui sont étrangers, quand ils sont indépendants et instruits, peuvent exercer une action très utile sur le développement même de cet art. Intermédiaires naturels entre le public et les artistes, ils sont plus capables que ces derniers de se dégager des subtilités professionnelles ou des préventions auxquelles ceux-ci peuvent involontairement céder. C'est donc de l'accord entre les érudits et les artistes et de leurs communes études que la critique doit tirer sa force : cet accord seul peut être fécond et assurer son autorité.

V

Les considérations qui précèdent montrent assez l'abondance et la diversité des ressources d'étude mises aujourd'hui au service de la critique d'art. Aussi, avec les facultés naturelles qu'elle suppose et que l'éduca-

tion arrive à développer, doit-elle chercher de plus en plus à se donner cette base solide et en quelque sorte scientifique qui trop longtemps lui a fait défaut. De là, pour ceux qui aspirent à s'y livrer — même s'ils veulent se cantonner dans une portion restreinte de l'histoire de l'art, — l'obligation d'acquérir cette culture générale qui seule leur permettra d'apprécier les proportions et l'importance du sujet qu'ils doivent traiter. Sans avoir la prétention de tracer des règles, chacun ayant ses procédés de travail particuliers, j'essaierai de donner simplement ici pour la marche à suivre quelques conseils pratiques qu'une assez longue expérience a pu me suggérer.

Tout d'abord, est-il besoin de le dire, le choix même du sujet, s'il lui est loisible de le faire, doit répondre aux goûts et aux aptitudes personnelles du critique. On ne fait bien que ce qu'on aime à faire : et ayant à vivre longtemps avec la période d'art ou le maître qu'il se propose d'étudier, il faut qu'il trouve en eux un intérêt suffisant pour que, sans compter, il n'épargne ni son temps, ni sa peine. Ce choix fait, il convient de se mettre résolument à la besogne, en établissant tout d'abord une bibliographie complète de tout ce qui a été publié sur la matière et en réunissant, pour les avoir autant que possible sous la main, tous les travaux sérieux déjà parus, afin de les consulter à loisir. Avec un peu de discernement et de méthode, il n'est ni bien long, ni bien difficile de juger la valeur de ces publications antérieures et d'es-

timer, en les comparant entre elles, le degré de confiance que peut mériter chacune d'elles. Une des tâches les plus nécessaires est de dresser ensuite, avec le plus grand soin et dans l'ordre chronologique, la liste de tous les faits certains et de toutes les œuvres indiscutées. Ce répertoire contiendra non seulement les informations et les dates relatives à l'école ou au maître sur lequel on désire être renseigné, mais celles qui concernent les événements religieux, politiques, littéraires ou artistique des périodes ou des contrées voisines. Du simple rapprochement de ces faits et de ces dates ressortent inévitablement des lumières imprévues et des constatations positives d'affinités ou de contrastes, de filiations ou de dissemblances qui se présentent naturellement à l'esprit. Ces index synchroniques sont indispensables et il sera bon de les consulter souvent, de les rectifier et de les compléter à l'occasion, avec la conscience la plus scrupuleuse, car c'est surtout au début de pareilles études qu'il est essentiel de se garder des partis pris et de se maintenir dans un état d'absolue sincérité.

Dès ces premières investigations dans les bibliothèques et les musées, les grandes lignes de votre œuvre apparaissent déjà avec l'ensemble de sa structure, ses proportions et ses divisions principales. Et pourtant, ce n'est là, à vrai dire, qu'une préparation de seconde main, dont les données vous ont été fournies par vos devanciers. Le moment est venu

d'entrer dans une phase de recherches plus immédiates et plus personnelles. Des voyages d'exploration à travers les collections et les musées étrangers vont maintenant vous apporter le contingent d'informations spéciales qu'ils peuvent vous fournir. Mais, avant de les entreprendre, il convient de préparer ces voyages, d'en régler l'itinéraire, en étudiant à l'avance les problèmes spéciaux que certaines œuvres vous présenteront sur votre route et sur lesquels il importe d'être préalablement éclairé.

C'est d'ailleurs un art très particulier que de savoir visiter un musée et, pour mettre en valeur et développer en soi les qualités de clairvoyance et de mesure qui vous sont nécessaires, la tâche n'est point si facile. Des éléments d'appréciation nombreux et complexes entrent, en effet, dans les jugements que nous avons à porter et la concentration, la continuité qu'exige une telle attention devient bien vite une cause de fatigue. Quelle que soit notre force de résistance, tout commerce prolongé avec les œuvres d'art et toute étude consciencieuse des particularités qu'elles peuvent offrir, aboutissent à un état de lassitude qui émousse rapidement la fraîcheur et la vivacité de nos impressions. De là, pour la critique, la nécessité de régler l'hygiène et l'économie de ses séances dans les musées. Avant de procéder à l'examen minutieux de chacune des œuvres qui peuvent l'y intéresser, une reconnaissance générale à travers toutes les salles lui permettra de distinguer

déjà les plus significatives de ces œuvres et de leur faire dans l'emploi de son temps une part proportionnelle à leur importance respective. La fatigue survient-elle, il convient de s'arrêter aussitôt. A ce moment, quiconque est à même de tenir un crayon possède, de ce fait, un moyen de se reposer et de renouveler en lui les facultés d'observation qui lui sont indispensables pour reprendre sa tâche. En cherchant parmi les tableaux qui sont l'objet principal de son étude, ceux qui lui paraissent les plus intéressants, il peut choisir l'un d'eux pour en faire un dessin rapide. En même temps qu'il se procure ainsi un repos et une détente, il trouvera dans cette diversion l'occasion de pénétrer, avec une compréhension plus intime, ce qui fait l'originalité et le mérite du maître qu'il étudie. Ainsi coupées par ces occupations, très différentes, de notes écrites et de croquis, les séances d'étude dans les musées peuvent être utilement prolongées fort au delà du temps que leur consacrent d'habitude ceux qui n'ont pas la ressource de dessiner.

La fréquentation des directeurs de musées est aussi singulièrement instructive. Ils sont, en effet, pour la plupart, érudits et obligeants. Quelques-uns même comptent parmi les meilleurs historiens d'art de notre époque. Mieux que personne, en tout cas, ils sont bien placés pour connaître à fond les collections dont ils ont la garde. Ayant longtemps vécu avec les œuvres qu'elles contiennent, ils les ont maniées et

examinées à loisir; ils savent tout ce qui a été dit sur elles et le plus souvent ils ont eux-mêmes contribué à résoudre les problèmes délicats que peuvent soulever plusieurs d'entre elles. Avec eux, on sort vite des banalités pour aborder des questions précises, et quand ils voient que leurs interlocuteurs sont gens sérieux, désireux de s'instruire, ils leur fournissent les facilités d'étude les plus précieuses : décrocher des tableaux pour les mettre à meilleur jour, les rapprocher d'œuvres similaires pour les mieux comparer, discuter ensemble des attributions incertaines ou des dates douteuses, etc. Que de bonnes heures je leur ai dues, pour ma part! Que de fois, grâce à la faveur qu'ils m'accordaient, j'ai pu travailler seul, à mon gré, dans les galeries désertes, en dehors des heures réglementaires, et admirer à loisir les œuvres qui m'attiraient : à l'Ermitage, à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, à Cassel, pendant la réorganisation du Musée, alors que les toiles des maîtres, placées toutes à ma portée, se prêtaient complaisamment à un examen réitéré; à Brunswick, où, enfermé dans l'ancienne galerie par le gardien qui m'y avait oublié, je devais, par une fenêtre, héler un passant pour invoquer son assistance et mettre fin à ma captivité! C'est également grâce à l'amabilité des directeurs de musées qu'il est souvent possible de visiter les collections particulières qu'ils sont à même de vous signaler dans les villes qu'ils habitent et où ils peuvent parfois eux-mêmes

vous servir d'introducteurs. D'habitude les relations ainsi nouées survivent aux voyages qui les ont créées; entretenues par des correspondances ou des services réciproques elles contribuent à établir dans l'Europe entière une confraternité intellectuelle qui, née d'un pareil amour des belles choses, s'exerce au profit des études communes et sert à leur avancement.

Les ateliers de restauration annexés aux grandes galeries ne doivent pas non plus être négligés, et quand on y rencontre des praticiens habiles, il y a lieu de les interroger, de recueillir de leur expérience bien des informations exactes sur la technique des maîtres, sur les couleurs et les préparations qu'ils employaient, sur leurs procédés d'exécution, etc. Parfois d'ailleurs l'examen attentif des portraits originaux de ces maîtres fournit à cet égard des indications précises dont on n'a pas toujours tiré un parti suffisant : c'est ainsi que le portrait de Rembrandt vieux et peignant, celui de Velazquez dans le tableau des *Meniñas* et bien d'autres encore, nous les font voir à leur chevalet, et nous renseignent ainsi de la façon la plus exacte sur les pinceaux ou les brosses dont ils faisaient usage, sur la composition de leurs palettes, etc. De même encore les pèlerinages aux lieux où ont vécu les artistes, la visite des maisons qu'ils ont habitées, peuvent nous éclairer sur leur vie, sur leur condition et sur leurs goûts; les diverses demeures de Rembrandt à Leydé, à Amsterdam; ce

qui reste de la magnifique résidence de Rubens à Anvers, et la ville d'Anvers elle-même; celle de Bruges pour Memling et les primitifs flamands; Nuremberg pour Albert Dürer vous procureront sur l'existence de ces divers artistes de précieuses informations. Il faut voir Venise pour bien comprendre l'école vénitienne, et toute la Hollande, pour apprécier à leur valeur les peintres de genre et les paysagistes qu'elle a produits, afin de juger avec quel degré de fidélité ils ont copié la nature qui les entourait et quelle part d'interprétation personnelle ils ont mise dans leurs œuvres.

Ne manquez pas, du reste, de vous approvisionner largement sur votre route des meilleures photographies des tableaux que vous aurez vus et des différentes localités que vous aurez visitées. Tout a son utilité de ce qui peut fixer vos souvenirs, vous rappeler plus tard les œuvres que vous avez à étudier et vous faire vivre avec elles.

Au retour de ces voyages, tandis que votre mémoire est encore fraîche, il vous faut faire, dans la retraite, le triage des matériaux que vous venez ainsi d'amasser pêle-mêle, séparer l'ivraie du bon grain, classer les documents recueillis, dans l'ordre et selon l'importance qu'il convient d'assigner à chacun d'eux.

De grossière et lâche qu'elle était primitivement, la trame du canevas de votre œuvre est devenue peu à peu plus serrée, plus fournie. Sur elle, apparaissent déjà quelques linéaments, d'abord isolés et incohérents,

puis manifestant bientôt une suite, un semblant de dessin qui, avec le temps et la réflexion, s'accuse de plus en plus. L'image du maître qui fait l'objet de votre étude se dégage pour vous, se fixe, dans ses traits les plus caractéristiques. Vous assistez au développement de son talent, à la création de ses œuvres; vous pouvez constater ses hésitations, ses défaillances. Avec ses aspirations à la fois plus hautes et mieux définies, vous saluez les joies de sa pleine maturité et ses légitimes triomphes. Mais, dans ce travail de reconstitution d'une grande figure, il s'agit de lui donner la vie, de démêler et de marquer exactement son originalité propre, en faisant à l'occasion les réserves nécessaires, en laissant, malgré tout, dominer l'admiration que vous inspire votre modèle, car c'est pour étendre cette admiration, autant que pour l'éclairer, que la critique est faite.

Que de difficultés dans un pareil travail! Et pourtant, si long, si pénible qu'il soit, il importe que le public n'en sente jamais l'effort. A mesure que vous possédez mieux votre sujet, vous voyez mieux aussi les imperfections de votre étude. Il en est auxquelles il faut savoir vous résigner. Gardez-vous, en tout cas, de ces affirmations hasardeuses qui cherchent à masquer les obscurités ou les doutes que vous n'avez pu éclaircir. Avouez vos ignorances et contentez-vous d'exposer en toute conscience l'état des questions laissées par vous sans solution. Avez-vous fait, au

cours de vos recherches, quelque menue découverte? Ne l'étalez pas complaisamment; estimez-la pour ce qu'elle vaut, et qu'elle ne tienne dans l'ensemble de votre travail qu'une place proportionnée à son importance. Que si vous pensez qu'elle mérite d'être présentée, étayée avec un appareil de preuves plus détaillées, exposez-la avec les développements qu'elle comporte dans quelque recueil spécial où l'on sera heureux de publier votre trouvaille. Appliquez-vous à montrer la variété infinie des talents et les différences profondes qu'avec bien des parties communes, les grands génies offrent entre eux. Tout en visant aux idées générales, n'y abondez pas trop vite; quand elles se présentent à vous, même quand vous les avez éprouvées, défendez-vous contre l'attrait qu'elles peuvent exercer. Il y en a pourtant, mais beaucoup moins que ne croient tant de gens qui pensent en avoir trouvé et qui se contredisent entre eux. En tout, conservez les nuances, le sens de la mesure, qui est une des marques du respect de la vérité. Ne rudoyez pas les œuvres d'art : ce sont des créatures fières et délicates qu'il faut traiter avec égards. Ce n'est pas en les violentant que vous mériterez leurs aveux. Approchez-vous d'elles avec déférence, avec amour. Interrogez-les discrètement, sans trop les presser. Que, dans son désir de distinguer, de classer, d'étiqueter, le philosophe isole entre eux leurs éléments épars pour les placer meurtris sous le scalpel, telle n'est pas la mission du critique. S'il a dû, pour son

instruction, pratiquer ces sortes de dissections, toute cette cuisine opératoire doit être par lui soigneusement épargnée au public.

Vaille que vaille, votre étude est arrivée à son terme. Si vous le pouvez, laissez-la reposer un moment, sans trop y penser. Détachez-vous-en quelque peu; en la regardant à distance, vous la jugerez avec plus d'impartialité; et, en la reprenant d'ensemble, ses défauts vous frapperont davantage. Sans trop d'effort, vous lui donnerez plus de cohésion, plus d'unité; vous en accuserez mieux les grandes lignes, vous en relierez mieux les parties. Avec un sentiment plus exact des proportions, vous y élaguerez ce qui est exubérant, vous supprimerez ce qui est inutile. Vous la dépouillerez sans pitié de cette rhétorique banale et creuse, qui, se contentant d'à peu près, ne dit rien, ne sert à rien, et qui a trop longtemps encombré le champ de la critique de ses digressions intempestives et de ses ornements équivoques. Insistez, au contraire, sur l'ordre, qui n'est, à le bien prendre, qu'un raisonnement latent et une sorte d'argumentation cachée, d'autant plus persuasive qu'elle ressort de l'exposé des faits et qu'elle suggère, par sa force même, des rapprochements, et des déductions qui agissent spontanément sur l'esprit du public.

C'est grâce à ces remaniements, à ces retouches et à ces caresses finales que votre œuvre sera désormais animée d'un même souffle, et que, vivifiée par la

diversité même des éléments qui y auront trouvé place, elle conservera l'aisance qu'elle doit avoir. Malgré tout, vous ne le sentez que trop, elle sera restée fort au-dessous de ce que vous l'aviez rêvée. Du moins, à défaut du talent d'écrire, dont on ne dispose pas à sa guise, par la conscience et l'étendue de vos recherches, par l'exactitude substantielle de vos informations, vous aurez instruit le lecteur, éclairci quelques points nouveaux et contribué à mettre, pour un temps, mieux en lumière l'histoire d'une école ou l'originalité d'un grand artiste. D'ailleurs si, comme il est d'usage, votre livre doit être accompagné d'illustrations, et que votre bonne étoile vous ait conduit chez un éditeur intelligent, ayant à cœur le souci de bien faire et le bon renom de sa maison, l'impression même de ce livre, en vous apportant des soins nouveaux, va vous procurer en même temps des occasions nouvelles de l'améliorer. Les rapides progrès de l'héliogravure ont fourni à notre époque les plus précieuses ressources pour la propagation des œuvres d'art, et, comme valeur documentaire, les reproductions photographiques, qui de plus en plus tendent à prévaloir, sont bien supérieures aux gravures dont les publications artistiques étaient autrefois enrichies. Même confiées à des aquafortistes de grand talent, ces gravures ne pouvaient présenter le caractère de fidélité, ni d'homogénéité auquel il faut surtout viser en pareille matière. La photographie, au contraire, grâce à ses perfectionne-

ments récents — si elle ne reproduit pas encore les couleurs, — est arrivée, du moins, à rendre avec une justesse suffisante l'effet des tableaux, et avec une exactitude absolue les mises eu place, les mouvements et les expressions. Quant aux dessins que vous désirerez mettre sous les yeux des lecteurs, les facsimilés qu'on en fait aujourd'hui équivalent aux originaux. Choisies parmi les types les plus caractéristiques, les reproductions qui accompagnent les grandes publications d'art, en même temps qu'elles soulagent les descriptions, laissent dans l'esprit des souvenirs plus précis, une idée plus juste et plus nette de ce qui fait le mérite d'un maître : elles constituent, au sens propre du mot, de véritables *illustrations*.

Et maintenant que vous allez vous séparer de votre livre, si personne mieux que vous n'en connaît les imperfections et si nul plus que vous ne les déplore, il aura cependant été pour vous l'occasion d'une tâche bienfaisante, puisque, pendant les années qu'il vous a occupé, il vous a fait vivre dans un commerce de plus en plus étroit avec des chefs-d'œuvre et avec les grands artistes qui les ont produits. Vous avez essayé de les comprendre, de vous hausser jusqu'à eux et de traduire de votre mieux les impressions qu'ils ont éveillées en vous. Quelle que soit sa destinée, votre œuvre, vous le savez, n'a rien de définitif. Sans parler des découvertes imprévues qui peuvent renouveler le sujet que vous venez de traiter, d'une

génération à l'autre, les maîtres vraiment supérieurs se présentent sous des aspects différents. Ils continuent à exciter l'admiration; mais les motifs qu'on a de les admirer changent eux-mêmes avec le temps. Si peu durables que puissent être les jugements qu'on porte sur eux, il y a toujours profit à vivre avec eux. En dépit de l'oubli qui, à courte échéance, attend de pareilles études, elles assurent à celui qui s'y livre les jouissances les plus vives et les plus pures. Au milieu des tristesses publiques ou privées qui ne sont épargnées ici-bas à personne, elles permettent, sinon d'y échapper tout à fait, du moins de pouvoir parfois en détacher son esprit, ce qui est bien quelque chose.



LE MUSÉE DU LOUVRE

Le palais du Louvre est un des monuments les plus remarquables de notre architecture française. Il témoigne du goût de nos rois et du talent de nos artistes, et son importance comme sa beauté n'ont d'équivalents dans aucun pays. Mais ce palais n'a pas été fait pour la destination qu'il a reçue et si les richesses artistiques qui y sont amassées ont une valeur inappréciable, d'autres musées, de construction plus récente, mettent mieux en lumière et dans un meilleur ordre les collections qu'ils contiennent.

Un grand nombre des défauts d'appropriation du Louvre résultent, donc, de l'édifice lui-même; mais il semble que, de longue date, on ait pris à tâche d'aggraver ce vice originel par le manque absolu de prévoyance et de vues d'ensemble qui fait aujourd'hui de notre musée national un chaos inextricable où l'étranger a grand'peine à se retrouver. Il y a dans

cette situation, si peu qu'on y arrête sa pensée, un indice manifeste de l'esprit d'anarchie qui règne dans un pays dont les besoins d'ordre et de méthode étaient autrefois réputés.

Depuis plus de quarante ans que j'ai commencé à visiter les musées de l'Europe, l'absence de direction et de suite dans la façon dont le Louvre a été administré m'a toujours frappé davantage au retour de chacune de mes pérégrinations et, plus d'une fois déjà, j'ai songé à m'occuper de l'étude que j'aborde aujourd'hui. C'est avec une entière liberté d'esprit que je l'entreprends, n'ayant, est-il besoin de le dire? d'autre désir que de servir en quelque manière, les intérêts de notre musée national. A côté de critiques trop nombreuses et trop justifiées, je m'appliquerai à signaler aussi les améliorations qui, en ces derniers temps, ont été réalisées. S'il a été commis des erreurs irréparables, je serais heureux d'indiquer quelles fautes pourraient être atténuées ou évitées à l'avenir.

I

La richesse des collections du Louvre vient de ce qu'elles ont été anciennement formées. Alors que, sauf en Italie et en Espagne, les princes, ou les souverains des autres pays de l'Europe ne songeaient pas encore à s'entourer d'œuvres d'art, les rois de

France considéraient que c'était là un luxe intelligent qui pouvait puissamment contribuer à l'éclat de leur règne. Une histoire succincte du palais et du musée du Louvre mettra nos lecteurs à même de suivre à la fois les principales transformations qu'a subies ce palais, et l'accroissement graduel des collections qu'il renferme. Récemment d'ailleurs, grâce à l'initiative de M. Kæmpfen, directeur honoraire des Musées nationaux, de courtes notices, rédigées par lui et exposées dans chacune des salles du Louvre, indiquent la date de leur construction, les modifications qu'elles ont pu recevoir et les diverses destinations qui leur ont été tour à tour assignées.

Comme l'a dit, avec raison, M. Alfred Babeau, dans un livre excellent auquel nous empruntons la plupart des éléments de ce résumé [1] : « Le Louvre a été successivement un château fort, un palais, une réunion d'académies et un musée ». Choisi de bonne heure pour servir de résidence royale, sa situation au bord de la Seine présentait tous les avantages d'une défense facile et tout le charme d'un séjour agréable. Des travaux récents entrepris au pied de la façade qui regarde Saint-Germain-l'Auxerrois, ont mis à découvert le fossé qui entourait l'édifice primitif, et une miniature des *Grandes Heures* du duc de Berry (Bibliothèque de Chantilly) nous montre

1. *Le Louvre et son histoire*, 1 vol. in-8 ; Firmin-Didot, 1885.

l'ensemble imposant qu'offraient, dès le règne de Charles V, les diverses constructions groupées autour du donjon et enfermées dans une enceinte de hautes murailles flanquées de tours. La vue s'étendait de là sur la rive opposée de la Seine qui, de ce côté, était alors en pleine campagne, avec des jardins, des cultures et des bois. Dans l'enceinte même du château étaient compris des potagers, une ferme, une ménagerie et des logements nombreux pour les gens de la Maison du roi. La sûreté de cette citadelle commandant le cours du fleuve, avait fait d'elle peu à peu un arsenal, un coffre-fort pour le trésor, un garde-meuble pour les objets précieux et une prison d'État, où furent enfermés plusieurs personnages importants. Charles V lui-même commençait à lui donner une destination plus pacifique en plaçant dans la tour dite de *la Librairie* les précieux manuscrits dont les belles miniatures faisaient pressentir la floraison prochaine de notre école de peinture.

Après lui, les Valois préférant leurs résidences des bords de la Loire avaient un peu délaissé Paris, jusqu'à ce que François Ier, tout en créant Chambord et en accroissant le château de Fontainebleau, pour lequel il avait une prédilection marquée, s'occupât de donner au Louvre une appropriation mieux en rapport avec les habitudes d'une société brillante et polie. C'est à Pierre Lescot qu'en 1546 il confiait le soin de ces travaux exécutés dans le style élégant et sobre de notre Renaissance. Jean Goujon était, de son côté,

chargé de la décoration extérieure et intérieure des nouvelles constructions, qui restaient ainsi une œuvre exclusivement française, alors qu'à Fontainebleau dominait la colonie des artistes étrangers que le roi y avait attirés. C'est également au palais de Fontainebleau que François Ier conservait les sculptures antiques et les tableaux qu'il avait achetés en Italie et parmi lesquels on comptait des chefs-d'œuvre tels que *la Sainte Famille, la Belle Jardinière*, la *Sainte Marguerite*, le *Saint Michel* et le *Saint Georges* de Raphaël; la *Joconde* de Léonard, *la Charité* et la *Sainte Famille*, d'André del Sarte, et d'autres peintures qui, après mainte vicissitude, font encore la parure de notre musée.

Henri II et Henri III continuaient les travaux de François Ier, et, à partir de 1596, Henri IV, qui avait également embelli le Louvre, en faisait sa résidence habituelle. C'est dans ce palais qu'après l'attentat de Ravaillac, il fut rapporté mourant et déposé au bas de l'escalier dit de Henri II, qu'un quart d'heure auparavant il descendait plein de gaieté, pour aller à l'Arsenal rendre visite à Sully. Sous Louis XIII, l'Imprimerie royale était établie au Louvre, ainsi que la Monnaie placée alors sous la direction du graveur Warin, et Richelieu confiait à l'architecte Le Mercier, digne continuateur de Philibert Delorme et d'Androuet du Cerceau, la construction du pavillon de l'Horloge. Mais le cabinet des peintures du Roi, qui d'ailleurs n'avait pas reçu

grand accroissement depuis François I[er], demeurait à Fontainebleau, et c'est dans le *Trésor des Merveilles* de cette résidence que le Père Dan nous donne, en 1642, la liste des 47 tableaux qui lui paraissaient les plus remarquables de cette collection.

Le Louvre, sous Louis XIV, fut l'objet de nombreux remaniements et, de 1667 à 1674, Perrault y construisait la Colonnade. En même temps, le cabinet du Roi s'enrichissait de plus de 1 800 tableaux provenant, pour la plupart, de la galerie formée en Angleterre par Charles I[er] et dont la collection des ducs de Mantoue faisait le principal fonds. On y voyait, entre autres, l'*Antiope* et les deux détrempes du Corrège; *le Parnasse* et *la Sagesse victorieuse des Vices* de Mantegna, *la Vierge et l'enfant Jésus*, la *Mise au tombeau, Jupiter et Antiope*, et plusieurs portraits du Titien; le *Saint Jean-Baptiste* de Léonard, le *Triomphe de la chasteté* du Pérugin, etc. [1].

Après la mort de Charles I[er], le financier Jabach avait acheté la plus grande partie de ses collections; mais, tombé en faillite à la suite de ses excessives dépenses, il était obligé de céder successivement au cardinal Mazarin, puis à Louis XIV, tout ce qu'il possédait d'œuvres d'art et d'objets précieux. Colbert avait pu reconstituer le magnifique ensemble qu'avait formé Jabach, en acquérant de lui non seulement les 101 tableaux qui lui restaient, mais les beaux dessins,

1. Voir l'introduction du *Catalogue des Écoles d'Italie*, par F. Villot, 1853.

au nombre de 5 542, dont la réunion était alors unique, pour la somme minime de 200 000 livres, et en se faisant ensuite céder par les héritiers de Mazarin les collections du Cardinal. D'autres achats faits en Italie et dans les Flandres permettaient d'y joindre des ouvrages de maîtres qui n'étaient pas encore représentés dans le Cabinet du Roi. Le tout fut installé par les soins de Le Brun « au vieux Louvre, dans des salles fort hautes, dont quelques-unes ont plus de 50 pieds de longueur, à côté de la superbe galerie, appelée *Galerie d'Apollon* ». En décembre 1681, le Roi étant venu visiter ces collections, y avait choisi 15 tableaux pour être exposés dans les appartements de Versailles, qui en contenaient déjà 26. Peu à peu, d'autres emprunts faits au Louvre pour les résidences royales et des prêts accordés à des grands seigneurs avaient dispersé quelques-unes des œuvres faisant partie du Cabinet du Roi, qui, d'autre part, continuait à s'enrichir par des acquisitions successives, notamment, en 1667, par celle d'estampes provenant en grande partie de la collection de l'abbé de Marolles.

Jaloux de s'entourer de tout ce qui pouvait ajouter à la gloire de son nom, Louis XIV concédait aussi plusieurs locaux du Louvre pour servir de lieu de réunion aux diverses académies. L'Académie française obtint, la première de tenir ses séances d'abord dans l'antichambre du rez-de-chaussée « entre les vieux et les nouveaux appartements de la Reine », et plus

tard, dans les salles situées à droite du pavillon de l'Horloge et donnant sur la cour. L'Académie des Inscriptions occupait une salle voisine; celle des Sciences siégeait dans la première antichambre de l'appartement du Roi. Dès 1693, l'Académie de peinture s'était établie dans le Cabinet du Roi, près de la rotonde d'Apollon, et la salle de ses séances décorée de sculptures et de peintures était devenue un véritable musée. Les expositions des membres de cette Académie, qui se faisaient d'abord au Palais-Royal, furent, à partir de 1699, installées dans la grande galerie du Louvre, dont Mansard avait mis la moitié à leur disposition. Les secrétaires perpétuels de ces différentes académies étaient également logés au Louvre, et, plus tard, les appartements des entre-sols situés au-dessous de la Grande Galerie furent concédés à des artistes et à des savants. Peu à peu, comme il devait arriver, ces logements très recherchés furent envahis par des hôtes de conditions très diverses, dont les droits à un tel privilège étaient plus ou moins justifiés. La bonne tenue du palais se ressentait d'une pareille cohabitation; ses abords étaient sales et encombrés; on jetait les ordures par les fenêtres, « sans avoir toujours le soin d'avertir les passants », nous dit l'architecte Soufflot.

Cependant, sous Louis XV, les collections royales continuaient à s'accroître, grâce aux commandes faites à nos artistes et à l'achat de plusieurs collections, principalement de celle du prince de Carignan, dont

la vente eut lieu le 18 juin 1743. Dès 1750, le Roi permettait que la plupart des tableaux, disséminés dans les appartements de Versailles, fussent réunis soit au Louvre, soit au Luxembourg, où se trouvait déjà la suite des peintures de Rubens composant la galerie de Médicis. Deux fois par semaine, les deux collections ainsi formées étaient ouvertes au public, aux mêmes jours et aux mêmes heures. Une réserve était laissée à Versailles, afin de renouveler de temps à autre la décoration des appartements. Sous Louis XVI, des achats importants, surtout d'œuvres de l'école hollandaise, *le Bon Samaritain*, *les Pèlerins d'Emmaüs*, les deux *Philosophes en méditation* et des *Portraits* de Rembrandt; *la Leçon de musique* et *le Galant militaire* de Ter Borch; la *Tempête* et *le Buisson* de J. Ruisdael; *la Prairie* de P. Potter, etc., étaient faits pour le Louvre. Un projet du comte d'Angivilliers proposait d'y centraliser toutes les œuvres d'art éparses dans les domaines de la Couronne. Mais il ne fut pas donné suite à ce projet et, vers 1785, la plupart des tableaux et des Rubens de la galerie de Médicis eux-mêmes étaient transportés au dépôt de la Surintendance à Versailles.

Pendant la Révolution, un décret du 26 mai 1791 ordonne la réunion au Louvre « de tous les monuments des Sciences et des Arts », et en 1793, au plus fort de la Terreur, puis en 1795 et les années suivantes, les Expositions de peinture s'y succèdent régulièrement. C'est du 27 juillet 1793 qu'est daté un

autre décret de la Convention portant que « le Muséum de la République sera ouvert le 10 août suivant dans la Galerie qui joint le Louvre au Palais National ». Les œuvres d'art déposées aux Petits-Augustins et celles qui proviennent des maisons « ci-devant royales », excepté le Château de Versailles, devront y être rassemblées sous la surveillance des commissaires des monuments, et un crédit annuel de 100 000 francs est mis à la disposition du ministre de l'Intérieur, pour « faire acheter dans les ventes particulières les tableaux ou statues qu'il importe à la République de ne pas laisser passer dans les pays étrangers et qui seront exposés au Musée ». Le public y sera admis les trois derniers jours de chaque décade; de leur côté, les artistes pourront y travailler de neuf à quatre heures, les cinq premiers jours de chaque décade. C'est à cette date, on le voit, que le Louvre fut définitivement constitué en un musée ouvert à l'étude. Mais les retards de la Commission primitive, chargée de l'aménagement et de la surveillance des galeries, allaient encore reculer le moment où ce beau zèle porterait ses fruits. La Commission qui lui succéda fit rentrer à Paris les œuvres qu'avait gardées le dépôt de Versailles, et l'installation fut désormais menée avec plus d'ordre et d'activité.

Les victoires du Premier Consul amenaient bientôt après au Louvre une telle quantité de tableaux et d'œuvres d'art que, les galeries étant insuffisantes

pour les contenir, il fallut envoyer le surplus dans diverses villes de province, où ils devinrent le premier noyau de nos collections départementales. Les chefs-d'œuvre enlevés à l'Italie et à l'Allemagne avaient été choisis par Denon avec une grande sûreté de goût, et ils formaient une collection telle qu'on n'en verra jamais de pareille. En l'honneur du conquérant qui les lui avait valus, le Louvre prenait le nom de *Musée Napoléon*. En 1806, les derniers artistes qui occupaient encore des logements dans le Palais, étaient sommés d'en sortir à bref délai, et quelques-uns d'entre eux étaient recueillis dans les locaux disponibles, soit à la Sorbonne, soit au palais Mazarin.

C'est au Salon Carré qu'avait lieu, le 2 avril 1812, le mariage de l'Empereur et de Marie-Louise et le cortège nuptial, partant des Tuileries, se déployait le long de la Grande Galerie, entre la double haie des dames et des hauts dignitaires de la Cour.

Après les revers de la France et son envahissement par les alliés, ceux-ci reprenaient les tableaux dont ils avaient été dépouillés : mais un grand nombre de ceux qui avaient été déjà répartis entre les Musées de province échappait à leurs revendications. Notons, en passant, que c'est à raison des difficultés qu'offrait le transport des *Noces de Cana*, le chef-d'œuvre de Véronèse, que le gouvernement autrichien renonçait à faire reprendre le chemin de Venise à cette immense toile et qu'il acceptait en échange le *Repas chez le Pharisien* de Le Brun.

Sous la Restauration, plusieurs acquisitions et surtout celles faites à la vente de la Hante, en 1817, firent entrer au Louvre des œuvres remarquables de l'école hollandaise, des tableaux de Prud'hon, le *Radeau de la Méduse* de Géricault, et la *Conception* de Murillo. Les achats faits pendant le règne de Louis-Philippe furent peu importants; mais, dans sa courte durée, la République de 1848 faisait ouvrir au Louvre de nouvelles salles et voter des crédits pour la mise en état de la galerie d'Apollon, du Salon Carré et de la salle des Sept-Cheminées. Dès son avènement, Napoléon III avait repris le projet souvent caressé, notamment par son oncle, de l'achèvement du Louvre et de sa jonction aux Tuileries. C'est à ce moment que disparurent les maisons, les hôtels garnis et les échoppes qui, dans un beau désordre, occupaient encore la place du Carrousel. Les travaux, commencés avec l'architecte Visconti, furent après sa mort, en 1854, repris et terminés par Lefuel, et l'inauguration des nouveaux bâtiments eut lieu le 14 août 1857.

Parmi les acquisitions faites sous l'Empire, il convient de signaler celles du *Chasseur* et du *Cuirassier* de Géricault, celle des tableaux achetés à la vente du roi de Hollande, en août 1850, et, à la vente du maréchal Soult, en 1852, celle de la *Vierge de* Murillo, au prix alors sensationnel de 615 000 francs. Mais bien plus encore que ces achats, deux legs très importants vinrent enrichir le Louvre : celui de la collection

d'objets d'art formée par Sauvageot (1856) et surtout, en 1869, celui de la galerie Lacaze, qui, par le nombre et le choix des œuvres qui y figurent, constitue un don vraiment royal. Rappelons, en passant, les dangers qu'a courus notre Musée, sous la Commune, par suite de l'incendie allumé dans la nuit du 23 au 24 mai 1871 et qui, après avoir consumé la précieuse Bibliothèque du Louvre, menaça un moment le palais tout entier.

De notre temps, nos collections n'ont pas cessé de s'enrichir par des dons et par des legs nombreux, tels, pour ne citer que les plus importants, que les tableaux légués par Mme la comtesse Duchâtel, par M. Thomy Thiéry, par M. Moreau-Nélaton, les aquarelles de Jacquemard, dues à la générosité de Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, la collection de dessins de M. His de la Salle, les objets d'art donnés par la famille de M. Thiers, par M. le baron Davillier et Mme la baronne Adolphe de Rothschild; le trésor de Bosco-Reale, présent de M. le baron Edmond de Rothschild, et la belle collection de céramique chinoise offerte à notre musée par M. Ernest Grandidier. Des missions ou des fouilles comme celles de M. le marquis de Vogüé, de M. Ernest Renan, de MM. Dieulafoy, de Sarzec, E. Pottier, Reinach, Maspero et Homolle, dignes continuateurs des Botta et des Mariette, ont valu au Louvre une foule de monuments et d'objets de toute sorte éclairant l'histoire de l'art. Des sections déjà existantes ou à peine créées, comme celles des

marbres et des vases antiques, de la céramique et des bronzes des peuples de l'Orient, celle des ivoires, etc., se complètent de jour en jour.

En résumé, à part quelques lacunes qu'il faut s'appliquer à combler, le Louvre offre aujourd'hui un ensemble de richesses qui, par son universalité, ne craint la comparaison avec aucun des musées de l'Europe, et qui embrasse en quelque sorte toute la suite des manifestations artistiques de l'humanité. Et cependant que de fois nous avons entendu des personnes qui s'intéressent à nos collections exalter celles des pays voisins, aux dépens des nôtres ! Si, bien souvent, une pareille appréciation résultait chez elles de cet esprit de dénigrement qui porte les Français à déprécier ce qu'ils ont pour vanter outre mesure ce qu'ils voient à l'étranger, il est juste de reconnaître qu'en ce cas leur erreur trouve aussi son explication dans la difficulté très réelle de se rendre un compte exact de ce que vaut cet ensemble, à raison du désordre et de l'incohérence avec lesquels il est présenté au public. C'est sur ce point qu'il nous a paru utile de réunir ici le résultat d'observations qu'une longue fréquentation du Louvre nous a suggérées.

II

On comprend que, formé par une agglomération de bâtiments de toutes les époques, construits pour

des fins très différentes, le Louvre était loin de réunir les conditions assez complexes auxquelles doit répondre un musée. C'était là une raison de plus pour qu'on s'appliquât à réparer, avec le temps et dans la mesure du possible, les défauts de ce vice originel. Il semble, au contraire, qu'avec une absence complète de suite et de prévoyance, le soin de répartir et d'approprier convenablement les divers locaux qui renferment nos collections ait été abandonné au hasard. Dès le dehors, cette négligence se manifeste aux abords mêmes du Louvre. Les jardins qui l'entourent sur trois de ses faces et l'isolent du côté de la Seine, de la place Saint-Germain-l'Auxerrois et de la rue de Rivoli, en même temps qu'ils forment un agréable décor, assurent un recul nécessaire pour bien jouir des proportions de l'édifice et ajoutent ainsi à sa beauté. Ces parterres garnis de fleurs suffisaient à sa parure; mais si, par surcroît, on voulait encore les orner de statues, il fallait évidemment s'efforcer de mettre cette décoration en harmonie avec le caractère du monument, et par conséquent étudier à l'avance ce qu'elle devait être, arrêter le choix des artistes auxquels seraient élevées ces statues, leurs dimensions respectives et leur emplacement, de façon à satisfaire à la fois l'esprit et le regard. Sans discuter ici le mérite des statues existantes, il faut bien reconnaître qu'on n'a tenu aucun compte de convenances morales et esthétiques qui auraient dû être mûrement pesées et discutées à ce propos. Meissonier, en

marbre et assis, fait face au buste de Raffet, juché en haut d'une colonne autour de laquelle un tambour de la vieille garde bat la charge; plus loin, Boucher peignant et recevant sa palette des mains d'un Amour joufflu, et, à côté, Velazquez à cheval, caracolant en tenue de fourrier du palais, tel est l'assemblage imprévu que nous offre la réunion de ces personnages. Pourquoi ces artistes si inégaux et pas d'autres? Pourquoi ces dimensions et ces matières si diverses? Pourqui cet étrange pêle-mêle et cette absence complète de symétrie dans les proportions et dans les emplacements, à côté d'un édifice qui, par ses qualités architecturales et sa destination même, commandait une régularité et un ordre qui ont été absolument méconnus?

Mais il ne s'agit là, à tout prendre, que de décoration extérieure, et des fautes bien autrement graves ont été commises au point de vue de la sécurité de nos collections. Si, comme la plupart des grands musées de l'Europe, le Louvre est isolé de toutes parts, seul, parmi eux, il renferme en lui-même des causes de danger dont tous sont exempts et, par la plus coupable des négligences, ces dangers se perpétuent, en dépit de toutes les protestations et des prescriptions légales les plus formelles. L'installation du ministère des Finances dans les bâtiments qui longent la rue de Rivoli constitue déjà pour le Louvre un voisinage singulièrement dangereux. On ignore, en général, que dans les caves de ce ministère

fonctionne, sans répit, une machine à vapeur, à côté de laquelle sont placés des dépôts de combustible contigus au Musée. Du moins, des murs d'une épaisseur convenable séparent les deux bâtiments et la présence d'un poste de pompiers et d'un corps de garde assure à la fois, par une surveillance continue, la sécurité du Grand-Livre de la dette publique et celle de nos collections. A la suite d'une enquête et d'une visite détaillée provoquées par le Conseil des musées, — de concert avec l'architecte du Louvre, un employé supérieur des Finances, des membres délégués par le Conseil et le capitaine des pompiers attaché à ce service, — cette sécurité a dû être rendue plus complète encore grâce à quelques changements apportés dans la disposition des toitures de l'édifice.

Que n'en est-il de même pour le ministère des Colonies? Là, une autre visite des locaux, faite dans les mêmes conditions, démontrait que, de ce côté, les menaces d'incendie sont constantes et qu'aucune précaution n'a été prise pour les conjurer. Dans les bureaux, séparés par de légères cloisons en sapin, des tuyaux de poêle traversent ces parois très inflammables, et le danger est tel pour les employés eux-mêmes qu'une cloche d'alarme a été installée afin de leur donner le signal de la fuite, en cas d'alerte. Et cependant, ni les avertissements de la réalité sous forme de plusieurs commencements d'incendie, ni les protestations réitérées de toute la presse, ni les instances de l'administration des Beaux-Arts, du

directeur et de l'architecte du Louvre, ni celles du Conseil des musées n'ont cessé de se produire contre un état de choses que condamnent absolument des décrets rendus et des lois votées à cet égard. On sait qu'après la Commune, et avant la réédification de l'Hôtel de Ville, la Préfecture de la Seine et ses bureaux s'étaient installés au pavillon de Flore et dans les locaux de la grande galerie qui relie les Tuileries au Louvre. Le danger créé par ce voisinage avait dès lors attiré l'attention et, grâce au mouvement d'opinion qui s'était produit, dès que la chose fut possible, les bureaux et bientôt le préfet lui-même quittaient les Tuileries et se réinstallaient à l'Hôtel de Ville. Pour prévenir le retour d'une situation pareille, le 26 juin 1883, M. Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique, faisait prendre par le président de la République un décret dont l'article premier était ainsi conçu : « Sont affectés au ministère de l'Instruction publique (service des musées nationaux), tous les locaux des palais du Louvre et des Tuileries occupés actuellement par les services de la Ville de Paris ». Malgré les termes impératifs de ce décret, le service des musées nationaux n'a jamais été mis en possession effective des locaux qui lui étaient ainsi formellement attribués. Si l'administration des Beaux-Arts y avait, à ce moment, fait une installation quelconque, on n'eût probablement pas songé à les lui enlever. Comme ils étaient restés inoccupés, une loi du 20 mars 1894 ayant créé le ministère des Colonies,

en dépit du décret de 1883, ce ministère, en quête d'un asile, s'y installa. On ne parlait, il est vrai, que d'une installation provisoire ; mais, une fois de plus, nous devions apprendre ce que dure chez nous le provisoire.

Dès sa fondation ordonnée par la loi du 16 avril 1895, le Conseil des musées nationaux se préoccupait de cet état de choses, et dans les rapports adressés chaque année par son président au chef de l'État, il ne cessait de signaler le maintien du ministère des Colonies comme une menace perpétuelle pour nos collections nationales et de revendiquer les locaux occupés par lui comme appartenant au musée du Louvre, en vertu d'un décret non abrogé. De son côté, l'administration des Beaux-Arts appuyait par ses réclamations les instances du Conseil, lors de la discussion des budgets successifs, et quelques députés, défenseurs autorisés de nos richesses artistiques, faisaient voter par la Chambre des résolutions exprimant le vœu de l'évacuation immédiate du pavillon de Flore. Malheureusement ces vœux incessamment renouvelés n'aboutissaient qu'à mettre en évidence l'inertie du gouvernement. La Chambre, comprenant qu'elle n'obtiendrait jamais de solution tant qu'elle se bornerait à procéder ainsi, votait, le 30 mars 1902, une disposition qui, dans sa pensée, devait être immédiatement suivie d'exécution. L'article 75 de la loi de finance qui porte cette date est, en effet, ainsi conçu : « La totalité des bureaux du ministère des

Colonies établis dans le pavillon de Flore sera transférée dans les locaux, aujourd'hui libres, que le commissariat général de l'Exposition de 1900 a occupés à l'angle du quai d'Orsay et de l'avenue Rapp. Aucun des locaux rendus vacants dans le pavillon de Flore ne pourra être affecté à l'installation de bureaux administratifs ou de logements. Ils demeureront uniquement affectés aux collections des musées du Louvre, selon les termes du décret du 26 juin 1883. »

Cependant aucun crédit n'ayant été voté en même temps que les articles de cette loi, et le ministre des Colonies semblant peu désireux de s'installer dans les locaux du commissariat général de l'Exposition de 1900, l'administration des Beaux-Arts faisait étudier des projets nécessitant des dépenses considérables et plusieurs années de travaux. C'était donc un nouvel ajournement à longue échéance. Mais dans la discussion du budget des Beaux-Arts ouverte à la fin de 1903, le départ du ministère des Colonies a paru s'imposer une fois de plus comme une nécessité immédiate. La Chambre des députés, bien décidée à éviter de nouveaux retards, n'a pas voulu s'engager dans la voie qui lui était indiquée par l'administration des Beaux-Arts et, au lieu d'appouver les projets tendant à l'exécution de nouvelles constructions, elle a, dans sa séance du 28 novembre 1903, voté une résolution invitant le gouvernement à effectuer « le transfert des bureaux du ministère des Colonies aux locaux de l'exposition, conformément à la loi du

30 mars 1902 ». L'administration des Beaux-Arts et celle des Colonies n'avaient donc plus qu'à s'exécuter, c'est-à-dire à demander le plus tôt possible les crédits, relativement peu importants, nécessaires au déménagement du ministère des Colonies et à répondre ainsi, dans le plus bref délai, non à une simple volonté d'une des deux Chambres, mais, comme l'ont fait observer MM. Aynard et Doumer, aux injonctions formelles de la loi, sans chercher à y apporter aucune modification. Et cependant, il ne semble pas que, mis en demeure, le gouvernement se soit ému et qu'il s'apprête à réaliser une mesure que réclame depuis si longtemps l'opinion et à laquelle il est obligé par la loi. C'est donc un devoir pour la presse et pour tous ceux qui disposent de quelque influence, de continuer à harceler sans trêve nos gouvernants, car il s'agit d'une question qui intéresse au plus haut point l'honneur de la France et la conservation de ses richesses artistiques.

L'insuffisance des locaux disponibles aurait dû depuis longtemps d'ailleurs hâter la solution que commandent impérieusement les dangers que nous venons de signaler. Qu'on songe, en effet, à la place vraiment peu séante où il a fallu reléguer la collection Thomy-Thiéry, dans des salles situées tout en haut du Louvre, exposées en été à une chaleur torride, nuisible aux peintures, et à la suite de la longue enfilade des pièces occupées par le musée de la Marine. Si le voisinage de ce dernier ne constitue aucune

menace pour nos collections artistiques, il n'en est pas moins vrai que, pour lui aussi, son déplacement est depuis longtemps et très justement réclamé, non seulement parce que ce musée n'offre aucun intérêt artistique et que sa présence au Louvre n'est en rien justifiée, mais parce que la superficie qu'il occupe est considérable et qu'elle serait immédiatement utilisée au profit de notre admirable collection de dessins, à peu près inconnue du public. Enfouis presque tous dans des cartons, les meilleurs de ces dessins pourraient être exposés en grand nombre et suivant un ordre méthodique dans ces salles dont l'appropriation serait peu coûteuse. C'est là une satisfaction qui ne saurait être plus longtemps refusée à ceux qui fréquentent le Louvre et qui, à la mort de l'amiral Pâris, aurait dû leur être accordée, la nomination de son successeur permettant, en effet, d'effectuer à ce moment le transport des collections du musée de la Marine, aux Invalides, où elles trouveraient leur place naturelle, près de collections similaires.

A côté de ces conditions de sécurité ou de convenance si intimement liées au développement ou à l'existence même de nos collections, une question de simple police mérite au plus haut degré d'attirer l'attention. Nous voulons parler de l'envahissement graduel du Louvre par la foule de vagabonds, de gens sans aveu dont les vêtements sordides et les faces patibulaires dénotent les habitudes vicieuses bien plus encore que la pauvreté. Leur nombre a

singulièrement crû en ces dernières années, et ces hôtes étranges, autrefois exclus du Musée, et dont la présence n'y est aucunement motivée par des préoccupations artistiques, sont, avec le temps, devenus de plus en plus hardis. Entrez au Louvre l'hiver, un jour de pluie ou de froid, vous serez frappé de la quantité de ces loqueteux qui accaparent tous les divans, ou bien, debout, serrés les uns contre les autres au-dessus des bouches de chaleur, se délectent des tièdes effluves qui, après avoir traversé leurs haillons, exhalent dans les galeries des miasmes pernicieux. L'un d'eux quitte-t-il la place, un autre de ses compagnons s'empresse de la prendre. Le moyen d'ailleurs que des visiteurs ou des visiteuses tant soit peu convenables affrontent, s'ils sont fatigués, pareils voisinages, dangereux à tous les égards. Ceux de ces jolis messieurs qui n'ont pas trouvé de sièges vacants, entourent les copistes d'un cercle compact, et ces derniers sont à chaque instant obligés d'interpeller les fâcheux qui leur masquent la vue de leurs modèles et échangent entre eux des propos plus ou moins cyniques. Et si, par hasard, quand ces intrus deviennent trop imprudents, les gardiens essaient de les rappeler à l'ordre, de quel air ils accueillent leurs observations! Les éclats de voix, les gros mots, — nous pouvons en témoigner, — obligent parfois ceux-ci à la retraite, impuissants qu'ils sont à se faire obéir, car ils craignent *une affaire*, et avec ces insurgés qui sont des *électeurs*,

ils ne savent que trop les conséquences qu'elle pourrait avoir pour eux-mêmes. Est-ce donc pour une telle clientèle que le Louvre est fait et qu'au détriment des visiteurs et des artistes peu soucieux de contacts aussi suspects et de débats toujours compromettants, ces malpropres personnages soient désormais chez eux, dans notre Musée national, pour y prendre toutes leurs aises, en rendre la surveillance de plus en plus difficile et y trouver, à l'occasion, un asile sûr où ils se sentent à l'abri des recherches de la police? Un pareil état de choses ne saurait se prolonger; car il empire avec le temps, et le seul remède est l'établissement d'un droit d'entrée au Louvre.

Plus d'une fois, je le sais, cette question a été débattue et écartée. Posée en vue d'un accroissement de ressources pour nos collections, — et ainsi que le prouve cette pratique usitée en certains pays, ce n'est pas là d'ailleurs une considération qui soit à dédaigner, — elle soulevait chez nous les inévitables objections tirées de l'instruction artistique du peuple et de la générosité dont la France a la première donné l'exemple, en créant des musées et en les rendant gratuitement accessibles à tous. Mais ces objections ne sont plus de mise et la question se présente aujourd'hui sous un aspect tout différent. Avec les habitudes prises, elle ne saurait être résolue que par une taxe, si minime qu'elle soit, exigible à l'entrée du Louvre. Il est, en effet, désormais impossible de se débarrasser autrement de cette engeance

qui le remplit et le considère comme sa propriété exclusive. Dans certaines capitales où les anciens errements se sont maintenus, un Suisse de tournure décorative, vêtu d'un costume magnifique, un large baudrier doré posé au travers du corps, une grande canne à pomme d'argent à la main, peut jouir encore du droit incontesté de refuser l'accès des collections à toute personne de mauvaise mine, et ses jugements sont sans appel. On ne pourrait se flatter maintenant de revenir à un état de choses autrefois en vigueur chez nous. Un concierge, même très galonné, et si fermement résolu qu'il pût être à faire respecter sa consigne, serait absolument incapable de procéder à un triage, de fait assez délicat, parmi les visiteurs qui se présenteraient aux portes. Des contestations, des rixes même pourraient se produire qui tourneraient à la confusion de l'autorité. Le seul moyen pratique est de recourir à une redevance taxée pour les entrées.

Dans le rapport présenté, en 1902, à la Chambre, sur le budget des Beaux-Arts, le rapporteur — c'était M. Couyba, et l'on ne saurait le suspecter de tendances aristocratiques, — parlant « des malheureux sans travail et peut-être sans logis qui viennent dans nos galeries publiques chercher un abri momentané », conclut « que l'hospitalité y est pour eux *inconfortable*, puisque la seule distraction qui leur soit offerte est l'admiration ; les ventres affamés, ajoute-t-il, ne doivent pas avoir plus d'yeux

que d'oreilles, et d'ailleurs un musée n'est pas et ne doit pas être un établissement de charité, un refuge ». C'est cependant ce que le Louvre est devenu, et ce n'est pas pour les vagabonds que l'hospitalité y est *inconfortable*; ils y sont maintenant chez eux, et c'est eux qui l'ont rendue telle pour tous ceux dont la fréquentation de notre Musée est justifiée par la nature de leurs études. La question doit donc être examinée à nouveau, sans ces déclamations soi-disant libérales, avec l'intention bien arrêtée de mettre fin à une situation vraiment scandaleuse et intolérable. Ainsi que l'ont compris tous ceux qui l'ont étudiée d'une manière impartiale, une solution mixte semble de nature à concilier tous les intérêts engagés dans cette affaire, c'est-à-dire : outre la gratuité du dimanche, celle d'un autre jour de la semaine, le jeudi par exemple; et, pour les jours restants, une rétribution qui, fût-elle minime, aurait pour effet certain de débarrasser le musée de tout ce personnel parasite qui l'encombre, sans qu'aucun souci de l'art y explique sa présence. Est-il besoin d'ajouter que, dans la plus large mesure, des cartes d'entrée permanente et gratuite seraient données aux artistes, aux critiques, aux professeurs de lycées ou d'institutions pour leurs élèves, à tous les patrons et à tous les ouvriers d'industries d'art qui justifieraient de l'intérêt qu'il y a pour eux à fréquenter le Louvre. Une telle restriction, sans présenter aucun inconvénient, aurait pour effet certain de supprimer ce

privilège à rebours qui tend à s'établir en faveur de gens qui n'ont aucun droit à étaler leur fainéantise dans notre Musée national pour le plus grand dommage de ceux auxquels toutes les facilités d'accès et d'étude doivent être accordées.

III

Dans les locaux affectés aux diverses sections du Louvre, l'arrangement des collections qu'ils renferment est en général satisfaisant et il n'est que juste de signaler quelques-unes des améliorations récemment réalisées à cet égard. Les tableaux disposés par écoles et autant que possible dans l'ordre chronologique le long de la grande galerie sont aujourd'hui moins serrés sur les parois; des cartouches fixés aux cadres donnent au public toutes les indications utiles sur les sujets représentés, le nom de l'auteur, la date de sa naissance et de sa mort, et l'école à laquelle il appartient. Des restaurations faites avec prudence et décidées sur l'avis d'une commission spéciale, dûment consultée, assurent la conservation des œuvres menacées ou font disparaître les traces trop visibles d'anciennes détériorations. On se borne à cet égard au strict nécessaire et, au lieu des repeints à l'huile pratiqués autrefois, qui avec le temps norcissent et font tache sur l'œuvre primitive, les raccords aussi limités que possible sont exécutés

à la gouache, ce qui permet d'effacer ou de modifier ces retouches, sans risquer de nuire à la peinture originale. Signalons cependant à l'attention de la commission plusieurs toiles dont les craquelures profondes et nombreuses offensent le regard et mettent sous les yeux du public de véritables ruines. Pour n'en citer que quelques-unes, nous noterons ici le *Portrait de lord Witworth* par Lawrence; la figure entière de la Muse — on sait qu'elle a été ajoutée après coup — placée derrière le *Portrait de Cherubini*, par Ingres; le ciel, l'eau, le paysage et les animaux eux-mêmes dans les *Chevaux de halage* de Decamps, etc. Pour quelques-uns de ces tableaux trop fortement endommagés, le mal semble difficilement réparable, car la destruction est presque complète, et, s'il faut renoncer à les remettre en état, peut-être conviendrait-il de les placer hors de la portée immédiate du regard. Dans les vitrines, les objets d'art : orfèvrerie, bronzes, ivoires, faïences, etc., sont bien présentés, classés avec goût, en bon ordre et l'on sent qu'un zèle intelligent et une louable émulation animent les conservateurs des diverses sections pour tirer le meilleur parti possible des locaux qui leur ont été assignés. Mais, en revanche, la répartition de ces locaux laisse fort à désirer, et tandis que dans la plupart des collections de l'Europe la distribution des différentes salles où celles-ci sont exposées a été réglée suivant un ordre logique, le public chez nous se trouve en présence d'un véri-

table chaos où l'on comprend qu'il ait peine à se débrouiller.

Au rez-de-chaussée, des salles consacrées aux monuments égyptiens on passe aux sculptures du moyen âge et de la Renaissance, italiennes ou françaises, et, pour trouver la suite de ces dernières jusqu'aux temps modernes, il faut aller à l'autre bout de la cour du Louvre. Au premier étage, le désordre est encore plus marqué. En haut de l'escalier Henri II, sur le palier de gauche, s'ouvre la salle des bronzes antiques, près de laquelle débouche une des quatre salles du mobilier français, de Louis XIV à Louis XVI, assez malencontreusement installées en cet endroit; puis viennent les salles de dessins et de pastels auxquelles succèdent la collection des ivoires, celle des objets d'orfèvrerie du culte catholique, celles de la céramique et des bronzes de l'Extrême-Orient; puis, en retour, la salle réservée aux petits objets provenant de la Chaldée, de la Syrie et de la Phénicie, précédant deux autres salles où ont été placés les monuments de la Perse et de la Susiane, dont les poids énormes ont nécessité des travaux de soutènement fort coûteux, alors que leur place naturelle était au rez-de-chaussée. A côté, par une anomalie assurément peu justifiée, s'ouvrent les salles des bronzes et de la céramique du moyen âge et de la Renaissance, puis les anciens appartements royaux. Le long du quai et de la cour du Louvre s'étendent parallèlement les collections égyptiennes et celles

des vases et des statuettes antiques, pour aboutir au grand Salon des peintures françaises du temps de l'Empire et de la Restauration, suivi lui-même par la salle des Bijoux antiques, la Rotonde et la galerie d'Apollon, et enfin la grande galerie de peinture. Il semble, en vérité, qu'avec un peu plus de prévoyance, il eût été possible, au lieu de ce décousu et de cet enchevêtrement de tous les services, d'étudier et d'adopter un programme plus rationnel, moins fait pour dérouter à chaque instant les visiteurs incapables de se diriger dans un pareil dédale.

Encore si, au milieu de cette confusion, les locaux affectés aux différentes sections du Louvre répondaient à la destination de chacune d'elles! Malheureusement, et l'habitude est ancienne, les architectes chargés de leur appropriation, au lieu de se préoccuper avant tout de mettre en valeur les richesses artistiques que doivent abriter leurs constructions et de s'effacer devant les chefs-d'œuvre du passé, ne paraissent avoir eu d'autre désir que d'attirer l'attention sur leurs propres travaux. Au salon Carré, dont Duban a donné les plans, l'ornementation excessive des voussures et les sculptures en ronde bosse de Simart, qui s'y étalent à dix mètres au-dessus du sol, ne sauraient, quel que soit leur mérite, compenser l'insuffisance d'une lumière venant de trop haut et tellement rare qu'il est permis de se demander comment, pendant la plus grande partie de l'hiver, les copistes peuvent voir assez distinctement leur modèle

pour les reproduire avec quelque fidélité. Dans la salle des États, la décoration du plafond est encore plus chargée, plus massive et plus tapageuse. Ce ne sont que saillies multipliées, niches, compartiments, médaillons, lourdes guirlandes, figures dorées, projetées sur le vide, menaçantes pour les visiteurs et qui sollicitent indiscrètement leurs regards, en restreignant encore la quantité du jour disponible. Si dans la nouvelle salle consacrée aux Rubens de la galerie de Médicis la lumière est convenable et si, avec la puissance et l'éclat de son coloris, le maître s'accommode mieux qu'aucun autre de la profusion des dorures qui encadrent ses œuvres, du moins est-on en droit de regretter que cette salle, construite spécialement pour recevoir la série complète de ses compositions, n'ait pu la contenir tout entière et que la *Naissance de Marie de Médicis*, son *Éducation*, le *Gouvernement de la Reine*, son portrait, et ceux de ses parents soient isolés de cet ensemble et exposés de la manière la plus défavorable dans la salle qui précède. L'obscurité de celle-ci est extrême et, outre d'autres peintures de Rubens, les admirables portraits de Van Dyck, qui s'y trouvent relégués et qui comptent parmi les chefs-d'œuvre du Louvre, sont désormais absolument invisibles. Quant aux cabinets dont la Salle Rubens est flanquée de part et d'autre sur sa longueur, leurs dimensions sont trop exiguës et la surveillance en est très difficile. Dans ceux de ces cabinets qui sont placés au nord, les tableaux ne s'accommodent guère

du jour cru et froid qui les éclaire et, au contraire, les œuvres exposées au midi sont soumises pendant l'été à une chaleur très préjudiciable pour elles et tout à fait intolérable pour les visiteurs. Ces diverses défectuosités auraient pu être facilement évitées, croyons-nous, si, au lieu de distraire de la Salle Rubens les cabinets qui en restreignent les proportions, on lui avait donné toute la largeur du bâtiment, ce qui permettait d'y exposer la série complète de la galerie de Médicis. La construction des cabinets eût été différée jusqu'au jour, — prochain, il faut l'espérer, — où le départ du ministère des Colonies rendrait de nouveau au Louvre la possession de locaux qui lui appartiennent et qui lui sont nécessaires pour exposer convenablement ses richesses. En prenant ce parti, on obtenait les conditions de lumière, d'aération et d'espace qui, dans un musée, doivent primer toutes les autres, puisqu'elles sont indispensables pour l'étude des œuvres exposées et pour leur bonne conservation.

En regard de ces prodigalités décoratives, non seulement inutiles, mais fâcheuses pour la mise en valeur de nos collections, d'autres travaux d'appropriation auraient un caractère d'urgence et d'utilité incontestables. Je veux parler de l'escalier Daru et de l'escalier Mollien, restés tous deux inachevés et qui, dans leur état actuel, donnent bien l'idée de ce mélange de luxe et de misère qu'on peut constater dans beaucoup de nos monuments. Il y a quelque vingt ans, on

a fait grand bruit d'une école de mosaïque dont la France allait être dotée et qui promettait merveilles. Mais les dépenses occasionnées par son établissement et celles que devait assurer son maintien mirent bientôt un terme à ces espérances si bruyamment exprimées. La décoration non terminée, mais très coûteuse, de l'escalier Daru, un des rares ouvrages auxquels elles ont abouti, nous montre des figures allégorique personnifiant les périodes les plus éclatantes de l'histoire de l'art. Elles occupent le haut des pilastres et remplissent les voûtes que ceux-ci supportent; mais cette décoration est restée comme suspendue en l'air, car, au-dessous, ces pilastres en pierre brute, mal équarris, laissent voir piteusement les ressauts ou les rentrants de leurs assises, et la rampe de l'escalier, formée de barreaux de fonte assemblés en X, est d'une simplicité tout à fait primitive. L'aspect de l'escalier Mollien est plus rudimentaire encore : sa rampe en plâtre massif, couverte d'arabesques gauchement peintes en jaune et à demi effacées par le temps, et les assises restées apparentes des chapiteaux non dégrossis, des colonnes, et des blocs des murailles sont lamentables à voir dans un palais comme le Louvre et réclament une prompte réfection, qui d'ailleurs ne devrait pas entraîner à de trop lourdes dépenses.

IV

L'abandon qu'on peut constater sur quelques points des services qu'embrasse l'administration des musées nationaux est assez explicable quand on pense à leur nombre, aux questions de personnes qu'elle peut soulever et à la difficulté de faire concourir au profit de l'ensemble des efforts naturellement divergents, chacun des chefs de ces services agissant à son gré dans son petit domaine et les plus zélés étant, à raison même des qualités qu'ils y apportent, absorbés par leurs fonctions et pénétrés de leur importance particulière. La tâche d'un directeur, si éminent qu'on le suppose, en face d'une élite d'hommes distingués, très dévoués à leurs devoirs, est donc singulièrement délicate et compliquée. Comment faire la part de chacun ? Comment stimuler les plus timides, contenir les ardents, tenir compte des caractères et des aptitudes de chacun, en les pliant tous à une discipline tout à fait nécessaire en vue du bien commun ? Encore si ce directeur était le maître ! Mais trop souvent des mesures ou des choix lui sont imposés, dans lesquels la politique a quelquefois plus de part que l'équité. Avant donc d'accuser, il n'est que juste de se rendre compte de ces difficultés multiples et, au lieu de vaines critiques, de n'apporter dans l'exposé des faits que la seule préoccupation des progrès qu'il importe de réaliser.

On a beaucoup et bien travaillé au Louvre depuis quelques années et si, à côté des améliorations obtenues, des imperfections résultant parfois de cette activité même ont pu se produire, c'est avec l'espoir qu'il sera facile d'y porter un remède qu'il convient de les relever. La plupart d'ailleurs résultent d'une situation déjà ancienne, progressivement aggravée par le développement considérable de nos collections, et plusieurs fois déjà elles ont attiré l'attention du Parlement et des ministres qui se sont succédé aux Beaux-Arts. En même temps que nos richesses artistiques prenaient une importance croissante, des ressources de plus en plus grandes ont été attribuées au Louvre. La fixation d'un crédit annuel joint à la dotation provenant de la vente des diamants de la couronne inaugurait pour lui une situation nouvelle. C'est en vue d'une surveillance plus étroite dans la gestion financière et le bon emploi de ces ressources et pour soulager ainsi la direction des musées dans le contrôle qu'elle exerçait à cet égard que la loi de finances du 16 août 1895 instituait le Conseil des musées. Jusque-là, en effet, c'est à cette direction seule qu'incombait la charge de régler toutes les questions relatives non seulement à l'administration de ces musées et à leur personnel, mais aux acquisitions. Faites à l'aide des crédits votés par les Chambres, ces acquisitions devaient être payées sur les fonds de chaque exercice, ce qui impliquait, par conséquent, l'obligation de dépenser chaque année la totalité des

fonds disponibles, sans en réserver aucune part en prévision des occasions favorables qui pourraient se présenter. Un comité consultatif, formé des conservateurs de toutes les sections et présidé par le directeur, se réunissait régulièrement deux fois par mois pour délibérer sur toutes les affaires dont celui-ci jugeait à propos de l'entretenir et sur les propositions d'achat émanées de son initiative propre ou de celle des divers membres du Conservatoire, le ministre restant maître d'accorder ou de refuser les demandes qui étaient ensuite soumises à son approbation.

La personnalité civile accordée aux musées nationaux a été pour eux un bienfait assuré puisqu'elle leur concède la libre disposition des crédits alloués. Créant ainsi pour eux une caisse de réserve en vue d'acquisitions désirables, elle laisse la possibilité d'échelonner sur plusieurs exercices les paiements qui pourraient en résulter. Le Conseil des musées, tout en accordant à chacun des conservateurs une certaine allocation dont il peut disposer sous sa responsabilité pour les achats courants, reste juge de l'opportunité et de la fixation du prix pour les acquisitions plus importantes qui lui sont proposées, soit par l'intermédiaire de ses membres, soit sur l'initiative du Conservatoire et après que ce dernier s'est prononcé à cet égard. Sauf quelques légères différences, surtout dans son mode de recrutement, le Conseil des musées remplit, on le voit, une mission analogue à celle

qu'exerce à la National Gallery le Conseil des *Trustees*[1].

Pourquoi ne pas le dire? Malgré les avantages très réels qu'elle procurait à nos collections, la création du Conseil des musées fut assez mal accueillie par le Conservatoire et son fonctionnement rencontra d'abord quelques difficultés. Jouissant jusque-là dans leurs services respectifs d'une liberté presque absolue et ne relevant que de la direction, plusieurs des conservateurs n'admettaient qu'avec peine la collaboration et le contrôle nouveaux qui leur étaient imposés. Pendant les premières années, une certaine gêne et parfois une raideur assez marquée manifestèrent les dispositions dont quelques-uns d'entre eux étaient animés. Des reproches détournés ou même des attaques violentes dont le Conseil fut l'objet dans la presse témoignent des froissements provoqués par sa création. Qu'à ses débuts, surtout, il se soit produit quelque hésitation sur la nature du mandat attribué au Conseil et peut-être trop vaguement défini dans sa loi constitutive, on le conçoit aisément. Mais l'incompétence alléguée contre lui en termes assez vifs n'était-elle pas plus justement applicable au Conservatoire lui-même pris en bloc? Si, pour les achats qui con-

1. Le Conseil des *Trustees* de la National Gallery se compose aujourd'hui de huit membres nommés par le premier lord de la Trésorerie, de qui relève ce Musée, et choisis parmi les possesseurs de grandes collections ou les personnes connues pour l'intérêt qu'elles portent aux beaux-arts.

cernent son propre département, chacun de ses membres avait une compétence spéciale justifiée par son titre même, comment un conservateur des antiquités égyptiennes, par exemple, pouvait-il, du fait de ce titre, décider, comme il l'avait fait jusque-là, de la valeur d'un objet d'art de la Renaissance ou du mérite d'un tableau ?

Dans la pratique, les membres du Conservatoire devaient inévitablement en venir à des tiraillements ou à des complaisances réciproques, également fâcheux pour nos collections. Les plus hardis, les plus exigeants se faisaient la plus grosse part dans l'attribution des crédits comme dans celle des locaux, sans égards pour leurs confrères plus réservés, moins âpres dans leurs demandes. Absolument indépendants, obligés par la nature même de leur mission de tenir compte de l'ensemble des services, les membres du Conseil devaient, à l'occasion, rétablir la balance et maintenir l'équilibre. Ce n'était point l'affaire de ceux dont ils dérangeaient les habitudes et qui leur faisaient payer tous les inconvénients d'une situation assez délicate, il est vrai, mais qui n'était point leur œuvre et dont ils n'étaient en rien responsables.

Des critiques, sans doute peu au courant des choses, mais désireux d'intervenir pour paraître bien informés, chargeaient à plaisir le Conseil des musées des plus noirs méfaits : « Étroitesse, ignorance, légèreté, toutes les erreurs, disait-on, lui sont familières.... C'est lui qui, sans cesse, limite, retarde ou paralyse

l'initiative des conservateurs.... Fondé jadis, au lendemain du legs Caillebotte, sous prétexte de servir de guide, il est devenu une sorte de tyran occulte ou capricieux. Les musées sont désormais à la merci d'une assemblée anonyme et irresponsable, où les fantaisies d'une majorité plus compacte qu'éclairée font la loi. » Tel était le ton des attaques réitérées auxquelles le Conseil était en butte. On pouvait impunément contre lui multiplier les accusations les plus malveillantes et le signaler à la vindicte publique; n'ayant ni le droit, ni le désir de répondre, il était condamné sans appel. Et cependant, si, à l'origine, il avait pu commettre quelques fautes résultant d'une pratique nouvelle et encore mal établie, il n'est que juste de remarquer que ces fautes furent tout au moins partagées et qu'en ce qui touche le Conseil, plusieurs de ses décisions les plus attaquées ne lui sont imputables qu'à cause de la hâte excessive imposée à plusieurs de ses délibérations ou à la condescendance qu'en certaines occasions, il a montré pour les propositions qui lui étaient soumises, cédant à son désir formel de vivre en bons termes avec le Conservatoire. Ajoutons que s'il n'a pas fait tout le bien qu'il aurait voulu, il a pu parfois empêcher quelque mal.

Aujourd'hui, grâce à des égards réciproques et à une expérience résultant de part et d'autre d'un commerce plus suivi, les relations, de défiantes qu'elles étaient d'abord, sont devenues de plus en plus cordiales. Des habitudes de courtoisie affectueuse se sont

établies entre des gens naturellement faits pour s'entendre, unis qu'ils sont par des goûts pareils et un égal désir de se dévouer aux intérêts d'une maison qui est chère à tous. On sait maintenant le prix d'un pareil concours et les heureux effets qu'il a déjà produits. Au lieu d'uu amoindrissement d'autorité que certains conservateurs avaient pu craindre, ils ont reconnu, mieux fixés désormais sur les dispositions réelles du Conseil, que, sans paralyser en rien leur initiative, celui-ci n'a d'autre but que d'en régler l'exercice et de réunir au profit de l'œuvre commune les bonnes volontés d'hommes dont il est bien placé pour apprécier le savoir et le dévouement.

Tenant compte des termes mêmes du décret qui règle ses attributions, le Conseil des musées s'est appliqué à rester dans les limites qui lui sont assignées et il a conscience d'avoir rendu quelques services. Grâce à la compétence spéciale de deux de ses membres, M. Hérault, président à la Cour des comptes, et M. Tétreau, président de section au Conseil d'État et qui, à ce titre, fut mêlé de très près à la création du Conseil des musées, l'ordre a été établi dans la comptabilité financière qui régit son fonctionnement. En développant la production de l'atelier des moulages et de la chalcographie, le Conseil a pu augmenter dans une notable proportion les ressources, autrefois assez restreintes et longtemps stationnaires, provenant de cette production et accroître ainsi d'autant les sommes réservées aux achats. A l'aide de cette aug-

mentation de recettes, presque immédiatement grossies encore par la fondation et l'utile concours de la Société des Amis du Louvre, il n'est guère de vente importante où nos conservateurs n'aient figuré avec des crédits suffisants pour faire entrer dans nos collections des œuvres dont la possession semblait désirable. Comme par la plus louable émulation, les dons ou legs faits en faveur des musées nationaux se sont aussi multipliés en ces derniers temps. C'est à encourager ces libéralités et à les provoquer qu'il faut s'appliquer, car même avec un budget plus considérable, le renchérissement des œuvres d'art rend aujourd'hui très difficile la lutte avec les milliardaires américains, qui, lorsqu'ils veulent s'assurer la propriété d'un chef-d'œuvre en vue, n'hésitent pas à pousser les offres directes ou les enchères jusqu'à des sommes qui autrefois auraient paru fabuleuses. Il est permis, sans craindre d'être indiscret, de solliciter pour le Louvre des actes de générosité qui profitent au public. Avec un peu de suite et de prévoyance, grâce aux faveurs officielles dont dispose l'administration, celle-ci peut, sans bourse délier, incliner les bonnes intentions des amateurs à des libéralités qui les honoreront. A ce titre, la décision prise récemment de mettre en belle place, à l'entrée de la galerie d'Apollon, la liste des bienfaiteurs du Louvre pour perpétuer le souvenir de leur nom et les signaler à la reconnaissance de tous est une mesure à la fois très équitable et très opportune.

La possibilité pour la Caisse des musées de capitaliser ses ressources et d'en réserver une part en vue d'acquisitions qui, à raison de leur mérite ou des lacunes qu'elles combleront, seraient d'un intérêt capital pour le Louvre, compense d'ailleurs, en partie, l'insuffisance de ses ressources. Autant, quand il s'agit de se procurer un ouvrage de premier ordre, il faut savoir se résigner aux sacrifices nécessaires, autant il convient cependant de se garder de ces engouements passagers qui, sous l'impulsion de gens habiles à profiter d'un snobisme qu'ils ont souvent créé, se produisent périodiquement dans le prix des objets d'art. C'est ainsi que nous avons vu, au siècle dernier, monter et décroître tour à tour la valeur vénale des tableaux de Greuze, d'Hobbema, de Frans Hals et de quelques-uns de nos peintres modernes. Aujourd'hui la vogue est à l'école anglaise, aux primitifs, à notre art du XVIII[e] siècle, et des œuvres, même médiocres, qui rentrent dans ces diverses catégories, atteignent, pour le moment, des prix plus de dix fois supérieurs à ceux qu'on les payait il y a dix ans. Il importe donc que, pour un musée comme le Louvre, on ne choisisse pas précisément ces périodes de hausse excessive, qui ne répondent pas toujours au mérite esthétique, pour faire de pareils achats. Quand on n'a pas prévu à temps — et la chose serait aussi difficile que hasardeuse, — ces courants d'opinion, il convient d'attendre qu'ils soient passés et que le niveau moyen des prix se soit rétabli.

Au surplus, nos collections regorgent, et, pour les acquisitions nouvelles, la qualité importe beaucoup plus que la quantité. C'est avec raison que, dès les premières séances du Conseil des musées, le président qu'il s'était donné, le vénéré comte Delaborde, faisait prévaloir l'idée qu'il ne fallait rechercher que l'excellent et qu'à prix égal, l'acquisition d'une œuvre hors ligne est de beaucoup préférable à celle de plusieurs œuvres d'un mérite secondaire. On ne peut donc qu'approuver la résolution prise par le Conseil, lorsque les ouvrages de maîtres déjà représentés dans nos collections lui sont proposés, de n'en décider l'achat qu'après les avoir fait placer dans les galeries à côté de ceux qui s'y trouvent, de façon à permettre des comparaisons directes et à les écarter s'ils n'ont pas un mérite supérieur.

C'est grâce aux enseignements successifs apportés par la pratique des choses que le Conseil acquiert, avec le temps, une connaissance plus juste des intérêts élevés auxquels il doit pourvoir et cette éducation spéciale que l'expérience seule peut lui fournir pour l'accomplissement de sa mission. Assez de problèmes délicats resteront toujours à régler par lui, et notamment celui de la proportion à maintenir entre les diverses catégories d'acquisitions auxquelles, d'après les termes mêmes de sa charte fondamentale, les ressources dont il dispose doivent être exclusivement consacrées : « celles d'objets ayant une valeur artistique, archéologique ou historique »,

autrement dit, d'objets remarquables par la beauté du travail, par leur antiquité ou par la signification documentaire qu'ils peuvent offrir. Il y a là une question de mesure et, s'il convient de réserver surtout la place et l'argent pour les chefs-d'œuvre de l'art, il importe également de ne pas négliger les types principaux de productions artistiques caractérisant nettement des écoles et des périodes déterminées et de ne pas trop s'encombrer, sous prétexte de pièces de série, d'ouvrages purement archaïques, d'une exécution impersonnelle, plus que médiocres ou nuls au point de vue esthétique. Le nombre de ces objets, que des moulages peu coûteux pourraient, en bien des cas, suppléer, doit être réduit au strict nécessaire dans un musée comme le Louvre, où leur présence, en tout cas, serait moins justifiée que dans des collections plus spécialement réservées à l'enseignement, comme celle de la Sorbonne.

V

Sans vouloir s'immiscer dans des questions d'administration qui ne sont pas de son ressort, le Conseil des musées n'a jamais manqué de signaler, sous forme de vœux, aux représentants du gouvernement qui siègent de droit dans ce Conseil, le directeur des Beaux-Arts et le directeur des musées nationaux, toutes les mesures qui lui semblaient désirables pour

le bien de nos collections. C'est ainsi que dans tous les rapports annuels faits en son nom, son président, M. Léon Bonnat, n'a pas cessé de protester contre les dangers toujours menaçants que le voisinage du ministère des Colonies présente pour le Louvre, dangers dont les deux enquêtes provoquées par le Conseil ont révélé toute la gravité. J'ai dit également comment, à la suite de l'expression réitérée des désirs du Conseil, le déplacement du musée de la Marine, qui lui avait été formellement promis, a été de nouveau ajourné à un délai indéterminé, alors que sa présence au Louvre n'est aucunement justifiée et que le développement de nos collections réclame impérieusement les salles qu'il occupe. A diverses reprises aussi, le Conseil a insisté sur la nécessité de la revision de ceux des catalogues qui ne sont pas encore tenus au courant, tandis que plusieurs d'entre eux, — notamment ceux des Antiquités chaldéennes, des vases de terre cuite, des marbres et des bronzes antiques, des ivoires, des sculptures du moyen âge et de la Renaissance, des bronzes et des cuivres de ces mêmes époques, et celui du musée de Saint-Germain, mis récemment à la disposition du public, font le plus grand honneur aux conservateurs qui les ont publiés. Le succès obtenu par la publication du *Guide populaire du Musée du Louvre*, également réclamée par le Conseil, prouve à quel point cette publication était nécessaire. Sans vouloir en déprécier la valeur, il convient cependant de remarquer que ce

petit livre n'a pas été établi suivant le programme recommandé par le Conseil, à l'exemple des *Guides* analogues parus en Allemagne. Pour un prix moindre (0 fr. 65 au lieu de 1 franc) et avec un nombre de pages moins restreint (250 au lieu de 110), il pouvait, comme ces derniers, être à la fois plus développé et plus méthodiquement conçu, si sa rédaction avait été confiée aux conservateurs spéciaux de chacune des sections, évidemment bien désignés pour parler des œuvres dont ils ont la garde et que, mieux que personne, ils sauraient apprécier.

Notons encore comme pouvant amener des améliorations très urgentes l'étude approfondie des moyens qu'il faudrait employer afin d'éloigner du Louvre les vagabonds et les gens sans aveu qui, en hiver surtout, encombrent les galeries, pour la plus grande incommodité des copistes et des visiteurs studieux. Un autre progrès à réaliser réclamerait aussi un examen sérieux, je veux dire la nécessité de mettre un peu plus d'ordre dans la répartition et l'appropriation des locaux attribués aux diverses collections, afin de remédier, dans la mesure du possible, à la confusiou actuelle et, en tout cas, de prévenir le retour des fautes commises autrefois et dont ces collections, leurs conservateurs et le public pâtissent également.

Voilà, pour nous en tenir à ce qui nous paraît essentiel, bien des points sur lesquels il nous a semblé opportun d'attirer l'attention de ceux qui ont charge de l'avenir du Louvre. En présence d'une

tâche qui réclame toute leur activité, leur intelligence et leur dévouement, il leur appartient d'établir, par leur concert, un accord fécond entre leurs nombreux collaborateurs, afin de servir les intérêts élevés qui leur sont confiés. Pour délicate que soit leur mission on n'en saurait imaginer de plus intéressante, ni de plus utile. Il leur est facile d'ailleurs de s'assurer un concours précieux et dont on n'a pas encore tiré, croyons-nous, tout le profit qu'on en peut obtenir. C'est de l'École du Louvre que je veux parler et des services qu'elle est capable de rendre.

La création de cette École répondait à une idée heureuse, celle d'introduire au Louvre un enseignement qui n'existait pas à ce moment et dont les œuvres mêmes que contiennent nos collections seraient à la fois le sujet et le vivant commentaire. La proposition faite par M. Alphonse Bertrand, alors conservateur du musée de Saint-Germain, pour l'établissement d'un cours d'archéologie, avait donné, en 1875, la première pensée de la fondation de cette École dont les décrets en date du 24 janvier 1882, du 11 novembre 1884 et du 8 octobre 1895 ont réglé l'organisation et le fonctionnement. Très suivis et très appréciés, les cours de l'École du Louvre ont déjà produit des résultats excellents et leur valeur est attestée par les élèves distingués qui, après les avoir fréquentés, ont conquis une notoriété légitime, non seulement en France, mais à l'étranger. Depuis, sous la pression d'un mouvement irrésistible, le Collège

de France et la Sorbonne se sont aussi ouverts à cet enseignement qui y embrasse maintenant plusieurs périodes de l'art. Après s'y être quelque temps refusée, la Faculté des lettres admet aujourd'hui au doctorat des thèses traitant des questions artistiques. Nous ne songeons pas à nous plaindre que ces divers foyers d'étude puissent faire, à l'occasion, double ou même triple emploi, car, suivant ces différents milieux, ces études ont aussi un caractère différent. Plus libres au Collège de France, elles sont à la Sorbonne rattachées de plus près aux études littéraires, philosophiques ou historiques, et peuvent préparer à des examens conférant des grades. C'est à les incliner vers un résultat plus pratique et plus spécialement professionnel qu'on devrait s'appliquer au Louvre, c'est-à-dire à la formation du personnel que réclame la direction de nos musées parisiens ou provinciaux, tout en donnant, bien entendu, aux élèves la culture générale qu'ils doivent en même temps recevoir. De même que l'École des Chartes forme des archivistes et des bibliothécaires, il faut que l'École du Louvre serve au recrutement des conservateurs de nos musées. Je sais que quelques-uns des professeurs du Louvre se préoccupent déjà de cette préparation; mais ce qu'ils font isolément et de leur plein gré devrait être la règle pour tous. Il y a là, en effet, une lacune très regrettable et qu'il importe de combler. Que de fois, en visitant les musées de province, on a pu constater l'inégalité extrême qui existe dans la

tenue de ces collections, dans le savoir de ceux qui les dirigent et dans la manière dont ils comprennent leurs fonctions. Je sais bien que ces collections sont elles-mêmes d'importance et de valeur fort inégales et que même dans plusieurs de nos grandes villes, les municipalités ne consentent pas toujours aux sacrifices nécessaires pour assurer convenablement leur entretien. Il est cependant un niveau au-dessous duquel il ne faudrait pas descendre et c'est à relever ce niveau que peut prétendre l'École du Louvre. Si, trop souvent, nos musées départementaux offrent le spectacle attristant de locaux peu honorables, mal soignés, où, sans choix et comme au hasard, sont entassés une foule d'objets disparates, combien de fois, en revanche, même dans des centres très modestes et avec les ressources les plus restreintes, les efforts persévérants d'un seul homme sont parvenus à triompher de l'inertie et de la routine, pour recueillir et classer peu à peu en bon ordre dans les collections municipales tout ce qui peut faire honneur à une ville et à une région, éclairer son passé, sauver de la ruine des œuvres ou des monuments, jusque-là négligés, et non seulement intéresser les habitants au développement de leur musée, mais y attirer des visiteurs étrangers ! A Paris, où tant de distractions intellectuelles de toute sorte sollicitent à l'envi les loisirs de la population, on ne se doute guère de l'extrême pénurie en ressources de ce genre qu'on peut observer dans certaines villes et de l'abandon où s'y trouvent

ceux dont les vocations et les aptitudes artistiques très réelles avortent et disparaissent, faute d'être soutenues. Ce serait donc un bienfait que de procurer à tous les musées de France des conservateurs capables de les diriger, et l'École du Louvre est toute désignée pour leur donner l'instruction qui leur permettrait de remplir dignement des fonctions si utiles. Le choix et l'appropriation des locaux, l'entretien, le classement et la bonne conservation des objets qui y sont exposés : peintures, dessins, sculptures, etc., la surveillance qu'ils exigent, les soins prudents que peut réclamer leur restauration quand elle est nécessaire, la rédaction des catalogues, et en un mot tout ce qui se rattache à la direction pratique d'un musée, c'est là une étude dont les éléments existent à peine chez nous et dont il serait aussi intéressant qu'opportun de définir, de fixer et de répandre les principes.

Ce n'est que dans un personnel ainsi préparé et pourvu de titres réguliers que devraient être choisis les conservateurs de nos musées. Leur recrutement assuré présenterait pour les richesses artistiques de notre pays et pour eux-mêmes des garanties qui aujourd'hui leur manquent tout à fait et dont plusieurs nominations aussi regrettables qu'imprévues démontreraient, au besoin, la nécessité.

Tout cela mérite qu'on y pense et le Louvre est particulièrement intéressé à ce que toutes les questions qui peuvent influer sur sa prospérité, au lieu d'être résolues au hasard, soient prévues, étudiées et

réglées avec la plus vigilante attention. Qu'on songe à tout ce qu'il renferme de trésors accumulés, à la place qu'il tient dans l'éducation du goût national et dans l'instruction de nos artistes. A tous ceux qui le connaissent un commerce assidu n'a pu que rendre plus chère encore une fréquentation qui, si longue qu'elle soit déjà, leur réserve toujours bien des découvertes ou des délectations nouvelles. Dans toutes les circonstances de la vie, la vue des chefs-d'œuvre est salutaire et, suivant nos dispositions intimes, ils ont sans cesse des révélations à nous faire sur le génie des maîtres qui les ont produits, sur les traits qui composent leur originalité, sur l'époque et le milieu où ils ont vécu. Que si parfois vous êtes indifférent ou fermé à leur langage, c'est vous-même que vous devez accuser, car il faut mériter leurs confidences. D'autres fois, en revanche, leur contemplation est féconde, ils nous élèvent jusqu'à eux et ouvrent en nous des horizons nouveaux. Comme pour ces personnes aimées, qui sont trop rapprochées de nous pour que nous puissions les juger, il suffit d'une courte séparation pour nous faire comprendre tout ce que vaut le Louvre. Pour mon compte, après avoir à maintes reprises visité les autres musées de l'Europe, tout plein des impressions qu'ils venaient d'éveiller en moi, j'ai toujours eu hâte, à mon retour, de les comparer à notre musée national. C'est avec une satisfaction profonde que j'y retrouvais intactes ou plus vives encore toutes

mes admirations pour les chefs-d'œuvre qu'il renferme. Et quand on songe que tant de richesses, le patrimoine et l'honneur de la nation, sont exposées à la perpétuelle menace d'être anéanties, comment s'expliquer que ceux qui en ont la garde et qui parlent avec attendrissement de leur amour pour les arts, s'endorment dans une quiétude criminelle sur ce danger, sans penser aux écrasantes responsabilités qu'il fait peser sur eux et aux malédictions qui les suivraient dans leur retraite, si, ce qu'à Dieu ne plaise, une irréparable catastrophe venait justifier la légitimité de nos protestations et l'étendue de nos craintes !

1er juin 1904.

(Depuis plus de quatre ans que cette étude a paru dans la *Revue des Deux Mondes*, malgré plusieurs commencements d'incendie, malgré les instances unanimes de la presse, du Conseil et de la Direction des musées nationaux, malgré les votes formels et réitérés de la Chambre des députés, rien n'a été changé à la situation menaçante qu'offre pour les richesses artistiques accumulées au Louvre le voisinage immédiat du ministère des Colonies et de ses bureaux. Cette inertie, ces retards opposés à une mesure réclamée par tous, prescrite par le parlement, sont comme un défi porté à l'opinion publique et à la légalité elle-même.)



LE DESSIN
CHEZ LÉONARD DE VINCI

La vie et les œuvres de Léonard ont été, en ces derniers temps surtout, l'objet de nombreux travaux. Grâce aux progrès incessants de l'héliogravure, de magnifiques publications accompagnées de judicieux commentaires mettent en quelque sorte sous nos yeux ses manuscrits eux-mêmes et les dessins qui en font l'ornement.

Si précieux que soient ces travaux, leurs auteurs confessent eux-mêmes que longtemps encore la critique pourra s'occuper d'un pareil sujet sans risquer jamais de l'épuiser, tant il présente de problèmes et de côtés divers. Entre tous ceux qui sollicitent l'attention, il n'en est pas, croyons-nous, qui, mieux que le dessin de Léonard, mérite de la fixer. Le dessin était, en effet, son véritable langage, et c'est par lui que s'est manifestée sa supériorité. Mais en dehors même des chefs-d'œuvre qu'il a laissés et qui

attestent son excellence en ce genre, le grand artiste se plaisait à disserter et à écrire sur cette partie de son art. Toujours il le faisait avec cet esprit éminemment philosophique qui constitue un des traits les plus saillants de son originalité. Il nous a donc paru qu'il y avait quelque intérêt à chercher si la suite même de ses dessins aussi bien que les notes éparses de ses manuscrits ne présentent pas entre elles un lien, un enchaînement logique, et comme les éléments formels d'une doctrine. Ainsi qu'on le verra, en même temps qu'une part très grande y est attribuée à la science, on sent partout le légitime désir d'assurer par elle au sentiment, à l'imagination et à toutes les facultés créatrices de l'artiste la plénitude de leur exercice. Personne n'a mis dans l'expression de ses pensées plus de netteté que Léonard. Jaloux qu'il est d'acquérir pour lui-même toutes les perfections, il les rêve pour les autres et leur trace la ligne de conduite qui lui paraît la plus propre à les leur procurer. L'art pour lui n'est pas une chose isolée; il se rattache intimement à la vie, et l'hygiène morale qui lui convient, toute supérieure qu'elle soit, demeure toujours pratique. Cet accord seul peut être fécond et mettre l'artiste en possession de toutes les ressources nécessaires à son complet développement. Il y a là un ensemble de vérités qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler, en invoquant pour elles le bénéfice de l'exemple et des préceptes de Léonard.

I

On sait que la plupart des maîtres de la Renaisance ne se bornaient pas à la pratique d'un seul art, et qu'à ses débuts surtout, bon nombre d'entre eux se sont distingués à la fois comme architectes, comme peintres, ou sculpteurs, excellant plus ou moins dans ces différents arts suivant leurs tempéraments, leurs goûts ou les conditions mêmes de leur vie. Michel-Ange, qui réunissait en lui ces diverses aptitudes, était avant tout sculpteur, et il affirmait lui-même ses préférences pour la statuaire, qu'il considérait comme très supérieure à la peinture. N'eût-il pas ainsi formulé sa pensée, que ses dessins eux-mêmes auraient témoigné de ses sentiments à cet égard. A le voir exprimer, comme il fait, le modelé de ses figures à grandes hachures de la plume ou du crayon, données fièrement dans le sens de la forme, on reconnaît l'homme habitué à pétrir l'argile ou à marteler le marbre. Léonard au contraire, vantait la prééminence de la peinture, et cette prédilection résultait pour lui « du peu de matière, et du peu d'efforts musculaires qui suffisent à cet art, en comparaison de ce qu'exige la statuaire ». La poésie elle-même devait, suivant lui s'effacer devant la peinture. « Quel poète, dit-il, est capable, avec des paroles, de mettre en présence d'un amant la fidèle image de son idéal avec autant de vérité que le peintre pourra le faire! »

Plus universel qu'aucun de ses contemporains par sa curiosité comme par son savoir, Léonard, à raison de l'excellence qu'il attribuait à la peinture, peut être considéré comme le représentant le plus complet de la Renaissance italienne dans ce qu'elle a de vraiment caractéristique. La peinture a été, en effet, la création la plus originale de cette brillante période d'expansion de l'art, et les chefs-d'œuvre qu'elle a produits en ce genre lui appartiennent mieux encore que ceux de la sculpture. Sans doute, les maîtres florentins ont pu ajouter à la statuaire cette expression du sentiment religieux qui, dérivée du christianisme, donne à leurs ouvrages les plus remarquables un charme de tendresse et d'intimité poétiques inconnu des anciens. Mais comme beauté exquise de la forme et largeur de l'exécution, ils n'ont pas dépassé les modèles que leur avaient légués les sculpteurs grecs de la grande époque. La peinture, au contraire, est un art relativement récent et, par ce que les écrivains ou les monuments qui nous ont été conservés nous apprennent de ses productions dans l'antiquité, il est permis d'affirmer qu'elle n'a jamais alors tenu la place, ni acquis la perfection qu'elle devait atteindre dans les temps modernes. Aussi l'éducation des peintres de la Renaissance fut-elle lente et laborieuse, et quand on songe à l'enthousiasme que provoquait à son apparition la *Vierge* de Cimabuë, solennellement promenée dans les rues de Florence aux acclamations d'un peuple entier, on peut se faire une idée de tous les

progrès, de toutes les découvertes qu'ils avaient à réaliser. En dépit du génie de Giotto, d'Angelico da Fiesole et même de Masaccio, l'inexpérience de leur technique devait conserver à leurs œuvres un air de timidité naïve qui, si charmantes qu'elle nous les fasse paraître aujourd'hui, ne pouvait, sous peine de condamner la peinture à une enfance indéfinie, durer bien longtemps. C'est à assurer cette marche jusque-là hésitante que s'étaient appliqués les prédécesseurs immédiats de Léonard, en faisant profiter leur art des notions positives d'anatomie et de perspective qu'ils avaient successivement acquises, ainsi que de leurs heureuses recherches en vue d'obtenir des proportions plus exactes, des compositions mieux définies et un choix plus sévère dans les formes. Enfin l'emploi de l'huile substitué aux procédés primitifs était venu ajouter à la peinture les précieuses ressources d'éclat et de fini qui lui manquaient encore.

A ses dons extraordinaires, à son infatigable activité, à son amour constant de la nature et de son art, le Vinci joignait un esprit merveilleusement doué pour la science. Après s'être, dès sa jeunesse, assimilé toutes les conquêtes de ses devanciers, il était bientôt appelé à les étendre, et sans jamais faire montre de son prodigieux savoir, il le mettait au service d'un art désormais émancipé et vraiment expressif. Mais si grand que soit le génie du peintre, il convient de dire que les qualités du dessinateur l'emportent de beaucoup chez lui sur celles du coloriste. Ses tonalités

sont plus sobres que brillantes, et l'harmonie de ses tableaux résulte plutôt de l'effacement et de la rareté des colorations que de leur diversité ou de leur puissance. Sans même parler des Vénitiens, il a eu, sous ce rapport, des émules et des égaux parmi ses contemporains. Par son dessin, au contraire, il est tout à fait personnel et supérieur, et dans le dessin nous entendons ici comprendre toutes les parties de l'art qui chez lui en dérivent et où il a été vraiment créateur : c'est-à-dire avec la correction, le caractère et la beauté des formes, la science de la composition, celle de l'effet, celle du modelé et des valeurs. C'est là son domaine ; c'est lui qui l'a définitivement constitué et il en reste le maître. C'est là aussi que les dons qu'il a reçus ont été le plus manifestes, fécondés, comme ils le furent, par une étude intelligente et un travail continu. Dans ses goûts comme dans ses mérites, le dessin tient une place à part, la plus essentielle, la première. Il veut voir sa pensée figurée, et toute description écrite lui semble incomplète. Pour lui, le moindre croquis vaut mieux. Il lui est arrivé plus d'une fois d'exprimer sa pensée sous une forme littéraire, et il y parvient sans grand effort, dans une langue imagée, concise, d'un tour vivant et avec une singulière propriété de termes. Mais le plus souvent il s'interrompt, comme mécontent de sa prose, et soit qu'il la trouve insuffisante ou qu'il veuille se faire mieux comprendre, il recourt au dessin comme à un procédé plus simple, plus net, plus communicatif.

C'est pour lui une langue universelle, bien supérieure à toutes les langues particulières. En tout cas, c'est son vrai langage, et il y excelle.

Il n'y a pas à s'étonner que dans la prodigieuse quantité des dessins de Léonard qui nous ont été conservés, un grand nombre aient trait directement à son art ou à ceux qu'il a également pratiqués, comme l'architecture et la sculpture. Mais c'est aussi par des dessins qu'il essaye de traduire les données ou les résultats des diverses études qui se sont disputé son attention : celles de la géologie, de la météorologie, de la botanique, de la mécanique, celles qui se rapportent à la science de l'ingénieur ou à l'art militaire. Il faut que les observations auxquelles il se livre, aussi bien que les vérités ou les applications qu'il en veut dégager, prennent une forme pittoresque, et que la science et l'art s'y prêtent un mutuel secours. Aussi à côté d'épures géométriques, de problèmes d'optique ou de perspective, sur les marges de ses manuscrits se pressent des croquis de toute sorte : construction de digues ou de ponts, de phares ou d'estacades, de forteresses, de catapultes, d'armes d'attaque ou de défense, d'écluses, de formes de nuages, d'eaux qui s'écoulent, d'arbres avec la structure de leurs troncs, de leurs racines ou de leurs branches, avec la disposition variée de leurs feuilles, etc. Les cartes de géographie qu'il dresse lui-même, celle de la Toscane par exemple, sont des représentations de la terre à la fois scientifiques et vivantes avec la vue

panoramique des diverses vallées, des cours d'eau qui les forment, des montagnes d'où ils descendent, de la mer à laquelle ils aboutissent. En consultant de pareilles cartes, les savants y constatent la logique des lois naturelles et les artistes y découvrent la beauté pittoresque d'une contrée.

En dehors de ces dessins qui offrent ainsi un double intérêt, Léonard se propose des exercices ingénieux, comme ces entrelacs d'une complication extrême dans lesquels, avec une dextérité sans égale, il multiplie les entre-croisements et les nœuds. Il sait se retrouver au milieu de ce dédale et tirer de ces arabesques les motifs d'une ornementation originale, faisant paraître simples et faciles des tracés où s'épuiserait la patience des autres.

Dessiner est pour lui un plaisir et un besoin de tous les instants. A côté de comptes de ménage ou de calculs longs et ardus, le souvenir d'un beau visage ou d'une élégante attitude lui revient tout à coup à l'esprit et il ne peut s'empêcher de les noter en quelques traits. Ou bien c'est un chat qui est entré dans sa chambre et qu'il s'amuse à dessiner pendant qu'il joue avec ses petits, ou qu'il fait sa toilette, avec toute la souplesse et la vérité de ses attitudes familières. Ici ce sont des caricatures et plus loin des allégories subtiles dont souvent l'explication nous échappe. Chaque année aussi, quand vient le printemps, il guette ses premiers sourires et rapporte de ses promenades dans la campagne des fleurs qu'il a

cueillies, une touffe de violettes, des ancolies, des ellébores, des anémones, une rose d'églantier ou une branche de ronces qu'il place devant lui et que, plein de respect, d'une plume légère et attentive, il nous montre avec les inflexions gracieuses de leur feuillage et la délicatesse du tissu de leurs corolles.

La technique de ces dessins de Léonard n'est pas moins variée que les sujets qu'ils représentent. Tous les procédés, tous les matériaux lui sont bons : la mine d'argent, le crayon noir, la sanguine, la plume ou le pinceau, le papier blanc de ses manuscrits ou les feuilles légèrement teintées de ses albums sur lesquelles, par des rehauts de blanc, il exprime les lumières, ou bien à l'aide de quelques touches de lavis à l'encre de Chine, il indique les valeurs. Avec ces ressources restreintes il obtient, quand il le veut, des prodiges de finesse, d'une exécution poussée à fond, mais toujours large ; ou d'autres fois des croquis enlevés avec une sûreté étonnante, mais d'une correction impeccable et d'un charme exquis. Dans ceux de ces dessins qui sont faits au crayon noir ou à la mine d'argent, M. Galichon et après lui M. Morelli avaient cru reconnaître que les ombres étaient obtenues par des hachures parallèles, tracées uuiformément en descendant et de gauche à droite. De cette façon de procéder, provenant suivant eux de ce que Léonard était gaucher, les deux critiques avaient même prétendu déduire un moyen de vérification pour l'authenticité de ses dessins. Mais si dans ses croquis som-

maires et rapides on peut, en effet, constater assez souvent cette manière d'opérer, elle n'offre cependant pas, hâtons-nous de le dire, le caractère de généralité qu'on lui avait attribué. En tout cas, pour les études faites avec soin en face de la nature, la direction des hachures et le travail plus ou moins serré, plus ou moins apparent dans les ombres, présentent, au contraire, une diversité extrême, en rapport avec les exigences du modelé des différents objets que le maître veut reproduire.

Ses procédés, toujours simples d'ailleurs, varient suivant ce qu'il se propose de faire. Le sens de la forme est par lui si nettement, si intelligemment déterminé, que même dans des dessins qui visent un but purement scientifique ou industriel, c'est un plaisir très vif pour un artiste de voir à quel point il est exact et précis; avec quelle aisance et quelle fidélité il arrive à montrer, à expliquer les rouages et les engrenages des machines les plus ingénieuses, le fonctionnement d'une poulie, d'une vis, d'un cabestan, l'entrelacement de fascines destinées à briser la violence des flots, les échafaudages superposés d'une construction, les nœuds de cordages qui relient fortement entre eux des pieux assemblés en vue d'une résistance énergique, etc. Dans ces dessins, jamais une hésitation, ni une erreur. Chaque objet est rendu avec une clarté et une évidence qui donnent aussitôt raison de sa fonction. Partout on sent un esprit aussi pénétrant que vigoureux. Entre l'art et la science de Léonard il y a

comme un échange continuel et un profit constant. Aussi, avec sa curiosité toujours en éveil, a-t-il produit un nombre prodigieux de dessins. Durant toute sa vie, dans les intervalles assez longs où il ne peignait pas, absorbé qu'il était par ses travaux de statuaire ou d'ingénieur, il ne cessa jamais de dessiner, et quand, fixé, pendant sa vieillesse, à Amboise, la paralysie commençait à le gagner, il continua, tant qu'il put, de le faire. C'est son existence tout entière qu'on repasse, c'est son intelligence si ouverte et son immense savoir qui se manifestent à nous quand nous feuilletons ses dessins. Le total en est vraiment fait pour confondre, et si aux chefs-d'œuvre que possèdent les riches dépôts du Louvre, du British Museum, de Windsor, du musée des Uffizi, de la Bibliothèque du roi à Turin, de l'Académie des Beaux-Arts à Venise, et la collection de M. Léon Bonnat, nous ajoutions les croquis innombrables contenus dans ceux des manuscrits de Léonard qui nous ont été conservés et qui ne forment pas moins de 5 000 pages, nous arriverions à un chiffre formidable. Il y a donc lieu de remercier les auteurs des récentes publications de ces manuscrits pour les jouissances et les enseignements qu'ils nous ont procurés. En mettant ainsi à notre disposition les fac-similés de ces merveilles, ils nous font pénétrer dans l'intimité de l'un des plus merveilleux génies qui aient honoré l'humanité.

II

Parmi les dessins du maître, les plus intéressants pour nous sont ceux qui ont été faits en vue de son instruction ou pour la préparation d'une de ses œuvres.

Avec la haute idée qu'il avait de son art, Léonard voulait que le peintre fût capable de tout exprimer. « Il doit, disait-il, chercher à être universel ; car c'est manquer de dignité que de faire une chose bien et une autre mal » ; et ailleurs, revenant sur ce point, il insiste sur la nécessité de ne pas se borner à une seule spécialité, « comme une tête, des draperies, ou des animaux, ou des paysages, ou des objets particuliers semblables, car il n'est pas d'esprit qui, en s'étant tourné vers une chose seule et l'ayant toujours mise en œuvre, n'arrive à la bien faire ». Il pense, du reste, que la nature est la vraie, la seule maîtresse, celle à laquelle il faut toujours revenir. Il l'aime avec passion et admire de toutes ses forces l'esprit qui l'anime, car « bien que le génie humain fasse des inventions qui, par des moyens intelligemment combinés, aboutissent à une fin, jamais il ne trouvera d'inventions plus belles, plus faciles, plus concises que la nature ; car dans les inventions de celle-ci rien ne manque et il n'y a jamais rien de trop [1]. » Traçant le programme

1. C'est là une idée que Descartes devait reprendre et exprimer presque dans les mêmes termes, quand il dit « qu'au

d'une éducation vraiment artistique, il exige, au début, une étude rigoureuse de toutes les parties techniques, comme l'anatomie, la perspective et les proportions, et fait aussi une part à l'étude des maîtres afin de profiter de leur expérience; mais il recommande instamment de conserver vis-à-vis d'eux son indépendance et de ne pas abdiquer sa personnalité, car « en imitant la manière d'un autre on n'est plus que le petit-fils et non le fils de la nature ». Il faut « que le peintre dispute et rivalise avec la nature elle-même ».

Cependant au milieu de cette infinité de choses qu'il doit pouvoir représenter, comment l'artiste se retrouvera-t-il? Quelle marche suivre pour son instruction? Sous peine de s'égarer en allant à l'aventure, il est nécessaire qu'il mette tout l'ordre qu'il pourra dans la suite des études qu'embrasse son art. Certes cet art dépasse la stricte imitation des objets; mais il faut avant tout que le peintre acquière cette part d'imitation qui en est la condition indispensable. Plus il s'en sera rendu maître et plus il disposera de ressources pour exprimer sa pensée. Un esprit élevé et pénétrant apporte d'ailleurs dans cette étude pri-

lieu de cette philosophie spéculative qui s'enseigne dans les écoles, on en peut trouver une pratique par laquelle, connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, des astres et de tous les autres corps aussi distinctement que nous connaissons les divers métiers de nos artisans nous les pouvons employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature ». *Discours sur la méthode*, 6e partie, t. I, p. 192.

mordiale des exigences graduellement croissantes qui développent sa propre originalité. Léonard s'applique à étayer de son mieux cette préparation initiale, par tout ce qui peut la guider et lui donner une base assurée. « Ceux qui s'éprennent de pratique sans science, dit-il, sont comme des pilotes qui entreraient dans un navire sans gouvernail ou sans boussole, et qui ne sauraient jamais certainement où ils vont. »

Entre toutes les études qui s'offrent au peintre comme au sculpteur, celle du corps humain est l'étude par excellence, celle qui, avec la disposition où nous sommes de rapporter tout à nous-mêmes, est la plus faite pour nous intéresser. C'est elle, d'ailleurs, qui pour l'artiste contient le plus d'enseignements, car bien connaître le corps de l'homme donne la clé de la structure de beaucoup d'autres êtres pour lesquels notre corps peut en quelque manière être considéré comme un type d'où ils dérivent. L'anatomie et la science des proportions qui lui est connexe donnent raison des formes normales de ce corps et du fonctionnement des muscles qui déterminent ses mouvements. Mieux qu'aucun autre artiste, Léonard a cherché à dégager nettement de cette étude le caractère à la fois scientifique et esthétique, et mieux qu'aucun autre aussi — les nombreux dessins qui constatent ses recherches à cet égard en font foi — il a essayé de trouver dans le corps humain celle de ses parties qui, étant exactement contenue dans les autres, pourrait servir à toutes de mesure commune. Cependant, si

positives et si utiles que soient des notions de ce genre, elles ne constituent guère que des moyens de contrôle ou de vérification pour le peintre comme pour le sculpteur. Mais tandis que le dernier se propose de reproduire les formes telles qu'elles sont, le peintre n'a à nous les montrer que dans leur apparence, avec les déformations que causent dans leur aspect le plus ou moins d'éloignement, le plus ou moins d'obliquité de l'angle sous lequel nous les voyons. De là l'obligation d'être à la fois initié à la perspective linéaire, qui, ainsi que son nom l'indique, vise plus particulièrement la représentation des contours des objets, et à la perspective aérienne, qui a trait à l'effacement graduel et aux modifications des couleurs que produisent l'éloignement ou le déplacement de la lumière qui éclaire ces objets.

Toutes ces notions que Léonard s'est attaché à réduire en préceptes scientifiques sont indispensables au peintre. Mais elles ne constitueraient pour lui qu'une préparation élémentaire, si elles n'étaient fécondées par une étude directe de la nature et par l'expression plus ou moins personnelle que, suivant son tempérament, chaque artiste arrive à dégager de la réalité pour en reproduire les traits qui lui paraissent les plus significatifs. La peinture chez les maîtres est avant tout la manifestation de la vie dans ses acceptions variées. Qu'il s'agisse d'exprimer la beauté ou le caractère d'une figure, d'en exalter la force ou la grâce, Léonard s'est montré véritablement créateur. C'est

donc là ce qui, dans ses dessins, mérite surtout de fixer notre attention. A ce titre, chacun d'eux a sa valeur propre; mais leur réunion nous révèle en outre, au point de vue des enseignements qu'il en pouvait tirer, une intention suivie et comme une doctrine qu'il convient de signaler. Ses études, en effet, ne sont pas isolées : elles se tiennent et dérivent d'un plan rationnel; elles comprennent dans leur ensemble les éléments d'une méthode scientifique. Non seulement elles tendent à exercer l'œil de l'artiste à bien voir et sa main à reproduire exactement les formes exposées à ses regards, mais elles ont aussi pour objet de lui apprendre à comparer ces formes, à estimer ce qui en elles est expressif, à les suivre dans toutes les modifications qu'elles peuvent subir, à développer par conséquent les facultés d'observation et de mémoire pittoresques sans lesquelles il n'est pas d'artiste complet.

Voici, au musée du Louvre, quatre têtes dessinées avec soin par Léonard, sous la même lumière, d'après un même enfant : l'une est en profil tout à fait perdu, avec un soupçon de nez dépassant à peine les joues rebondies; dans une autre, le nez apparaît et un bout de la lèvre supérieure; la troisième est entièrement de profil et la quatrième vue de trois quarts. Dans toutes ces positions, la ressemblance de l'enfant — avec la rondeur et la souplesse un peu molle de ses chairs, avec son front bombé et ses cheveux capricieusement bouclés — a toujours été respectée. Mais

les divers aspects que peut prendre son visage dans ces déplacements successifs sont aussi notés avec une scrupuleuse exactitude. D'autres dessins du maître représentent des figures entières d'enfants jouant ou se caressant entre eux et montrant dans leurs attitudes familières l'équilibre encore hasardeux de leurs mouvements, l'ingénuité et la gaucherie naïve des gestes propres à leur âge.

Ce qu'il a fait pour l'enfant, Léonard le fait pour l'adolescent, pour la jeune fille, pour la jeune femme, et l'on sait la grâce délicieuse de ses types préférés, leur large front, leurs grands cils, le doux regard de leurs beaux yeux à demi clos, la parure de leurs chevelures abondantes et soyeuses, relevées en tresses épaisses sur le haut de la tête ou encadrant, de caressantes ondulations, l'ovale de leur visage. Puis ce sont des vieillards aux traits accentués, tantôt placides (musée du Louvre), tantôt (British Museum) de physionomie un peu rude et sévère, avec leurs sourcils proéminents, la moue de leurs lèvres et les plis que les années et les épreuves de la vie ont creusés sur leurs fronts.

Parcourant ainsi la suite des âges dans des types nettement caractérisés, l'artiste signale avec une conscience extrême les différences que ces types présentent entre eux et aussi celles que chacun d'eux peut offrir suivant les positions qu'il a fait successivement prendre à ses modèles. Ou bien, sur une même feuille, il cherche par quelles modifications insensibles une

tête aux traits nobles et réguliers peut se transformer en une caricature grotesque ; ou enfin, suivant une marche inverse, comment, de la laideur la plus difforme, il peut remonter à la beauté accomplie. Comme preuve de la précision qu'il veut qu'on apporte à de pareilles études, notons dans ses manuscrits cette remarque sur la diversité extrême que le peintre doit manifester dans les types de ses figures : « Un homme pouvant être proportionné en étant gros et court, ou court et mince, ou entre les deux, quiconque ne tient pas compte de cette diversité infinie s'expose à faire toujours ses figures pareilles et monotones ; ce qui mérite le plus grand blâme. »

Les divers mouvements du corps humain sont pareillement décomposés par le maître en suivant leur progression naturelle. Ici c'est une figure, d'abord couchée, puis se levant, puis tout à fait debout ; là, une autre vue d'en bas, puis de niveau et ensuite d'en haut. Ou bien encore un homme est vu de dos, les bras étendus, et, à côté, le même homme est représenté de face dans la même position. La correction dans toutes ces attitudes est parfaite, et la succession d'un même mouvement est poursuivie dans chacune de ses phases en marquant nettement l'effort initial, puis l'action elle-même, et enfin le terme auquel elle aboutit. Voici un homme qui s'apprête à frapper avec une lourde masse : il la soulève, la brandit et l'abat avec violence. Un autre est d'abord dessiné au repos, puis en marche, et enfin courant. Sur une même feuille sont

groupés tous les travaux des champs : des paysans qui piochent, bêchent, sèment, plantent ou fauchent; en un moment, l'esprit de Léonard a ainsi embrassé et sa main docilement retracé les diverses occupations de la vie rurale. Ou bien l'acte qu'il représente est aussitôt accompagné de l'acte contraire : un homme monte un escalier qu'un autre descend; celui-ci prend un fardeau, un autre le rejette. Ces suites de mouvements, prochains ou opposés, sont rendues d'un trait élégant et précis, en tenant toujours un compte rigoureux des conditions d'équilibre. Peu à peu les dessins que le maître a faits posément, et avec grand soin, d'après les corps au repos, l'ont assez familiarisé avec leurs formes pour qu'il puisse noter rapidement par la suite les actions les plus vives. Les facultés d'observation qu'il a ainsi développées en lui sont d'ailleurs toujours soutenues par des procédés de vérification pratique qui en assurent la justesse : « Quand tu veux représenter un homme nu au naturel, dit-il, tiens en main un fil à plomb pour bien voir les rencontres des choses ».

Mais en exigeant de l'artiste tout le savoir possible, Léonard ne veut pas que la science acquise dégénère jamais en recettes banales, ni qu'on en fasse parade. Il n'aime pas « les muscles trop apparents, aux contours trop accusés. Des lumières douces qui passent insensiblement à des ombres agréables donnent la grâce et la beauté ». L'excellence de la peinture se manifeste surtout, suivant lui, par la science

du clair-obscur et des raccourcis eux-mêmes, il ne faut jamais étaler sa virtuosité et il cherche à prémunir contre ce danger : « Peintre anatomiste, veille bien que ton excessive connaissance des os, des tendons et des muscles ne fasse pas de toi un pédant, à force de faire montre de ton savoir sur ce point ».

La photographie instantanée est venue confirmer la justesse absolue des mouvements, même les plus rapides, représentés par Léonard. Mais dans la succession ininterrompue de tous les mouvements liés à une action quelconque, et qui, reproduits en un grand nombre de clichés, procurent au spectateur, dans le cinématographe, l'illusion même de la vie, les moments choisis par le Vinci sont tous expressifs. Chacun d'eux se suffit à lui-même, sans avoir besoin, pour être intelligible, d'être expliqué par le mouvement antérieur ou par le mouvement qui le suit, car ainsi qu'il le dit : « La peinture étant un poème muet, il faut, pour qu'elle se fasse bien comprendre, que la mimique des figures soit aussi claire que possible ». En conséquence, rien n'est indifférent de ce qui peut servir à préciser la pensée de l'artiste et tout ce qui est de nature à y contribuer mérite son attention. Aussi Léonard a-t-il le plus grand souci de mettre en œuvre tous les moyens qui sont à sa disposition. Après le visage, un des secours les plus puissants qu'il trouve à cet égard lui est fourni par les mains et dans toutes ses œuvres il a su en tirer le parti le plus éloquent. Il n'est satisfait que lorsqu'il

arrive à leur donner toute la signification qu'elles doivent avoir. Qu'il s'agisse pour elles de prendre, de tirer, de frapper, de marquer la terreur, l'admiration, l'étonnement, le mépris, la prière ou la haine, elles font toujours excellemment, chez Léonard, ce qu'elles ont à faire, et, sur ce point encore, elles réalisent en perfection cette idée qui lui est chère : « que les extrémités de toutes choses donnent à ces choses grâce ou manque de grâce ».

Il a compris aussi, mieux qu'on n'avait fait jusqu'alors, l'importance qu'il convient de donner aux draperies, à quel point elles peuvent compromettre ou fausser l'indication d'un mouvement, détruire la beauté d'une attitude. Avant lui, les Primitifs avaient bien pu s'accommoder du dessin un peu sommaire des lourdes étoffes dans lesquelles ils enveloppaient les figures. Préoccupés avec raison de mettre dans les vêtements des personnages plus de variété et de richesse, leurs successeurs, en dépit des progrès qu'ils avaient réalisés en ce sens, ne manifestaient encore que l'incohérence de leurs tentatives dans les arrangements un peu arbitraires des plis de leurs draperies. Tantôt molles et chiffonnées à l'excès chez quelques-uns des précurseurs, elles sont, au contraire, chez d'autres, anguleuses, rigides et cassantes. Il appartenait à Léonard de leur donner une souplesse et une grâce qui n'ont jamais été dépassées. Lui-même a résumé en quelques mots ses idées à cet égard : « On doit éviter dans une draperie la confu-

sion de plis trop multipliés et n'en faire que là où elle est retenue avec les mains ou avec le bras. Il faut laisser le reste tomber simplement où l'attire la nature et veiller à ce que le nu ne soit pas traversé par trop de linéaments ou de brisures de plis ». Bien mieux encore que ce précepte, pourtant si judicieux, les dessins de Léonard (musée du Louvre, bibliothèque de Windsor et collection de M. Defer-Dumesnil) nous montrent comment il faut traiter les draperies, l'intelligence avec laquelle l'artiste commence par les disposer, la prodigieuse habileté dont témoigne son exécution, mélange de finesse et de largeur. La justesse absolue du modelé, la transparence des ombres les plus fortes et les passages délicats de ces ombres à la lumière attestent l'importance que le maître attachait aux moindres détails pour arriver à donner à ses œuvres toute la perfection possible. Fort de pareilles études, il attribuait aux draperies le vrai rôle qu'elles doivent remplir, celui de faire valoir les formes qu'elles voilent et d'ajouter aux figures agissantes leur propre animation et la vivacité charmante de leurs souples ondulations flottant autour d'elles.

Entre tous les animaux, le cheval est un de ceux que Léonard a le plus étudiés. Bon cavalier, il l'avait beaucoup pratiqué lui-même, et dans les représentations qu'il en a faites, il a su choisir les allures qui mettaient le mieux en lumière la beauté des proportions, la force ou l'élégance de l'animal, et décomposer les mouvements de ses allures. Curieux d'ail-

leurs de toutes les manifestations de la vie, le maître ne manquait jamais, quand les occasions s'en offraient à lui, de dessiner les bêtes exotiques que, dans ce temps, les princes des cours italiennes, à Florence, à Mantoue, à Ferrare et à Milan, tenaient à honneur de réunir dans leurs ménageries. Mais les oiseaux surtout ont été pour Léonard l'objet d'études particulières. Il les aimait, et ses biographes racontent que c'était pour lui un très grand plaisir d'acheter des oiseaux captifs pour leur donner la liberté. Si touchant que soit ce trait, bien conforme d'ailleurs à la nature affectueuse du maître, peut-être quelque désir d'en tirer profit pour son instruction personnelle se mêlait-il à cet acte de générosité. La question du vol des oiseaux a été, en effet, une véritable obsession pour Léonard. A bien des reprises et durant toute sa vie, il y est revenu, remplissant de ses calculs et de ses observations de nombreuses pages de ses manuscrits, couvrant leurs marges de ses dessins. Il n'est guère de problème qui l'ait autant occupé que celui de la locomotion aérienne, et il s'y est appliqué de tout l'effort de sa science et de son art. Ce n'était pas seulement au point de vue spéculatif qu'il l'envisageait. La mécanique lui était chère et il y a laissé sa trace. Il considérait, en effet; « la science instrumentale ou bien machinale comme très noble et par-dessus toutes les autres très utile, attendu que par son moyen tous les corps animés qui ont mouvement font toutes leurs opérations ». Per-

suadé que la nature observée de près et bien comprise doit livrer à l'homme le secret d'une foule d'inventions dont elle lui propose l'exemple, il avait à cœur d'en faire profiter ses semblables. Mais la possibilité de s'élever et de se conduire dans les airs présente plus qu'aucun autre problème des difficultés qui l'avaient piqué au vif, et il ne se lassait pas de tourner et de retourner la question sous toutes ses faces. Pour la résoudre, il avait d'abord cru trouver quelque secours dans l'étude des corps plongés dans l'eau, et particulièrement dans celle de la natation; mais bien vite il avait reconnu que le point d'appui fourni par l'eau à l'homme lui fait à peu près défaut dans l'air, et qu'il y avait à tirer du vol de l'oiseau des enseignements plus directs. Aussi avait-il cherché à en observer minutieusement toutes les conditions. Suivant son habitude, il s'appliquait à décomposer avec le plus grand soin les diverses phases de ce vol, selon que l'animal s'élève dans l'air, qu'il plane ou qu'il descend. La rapidité ou la lenteur de ces opérations, les facilités ou les obstacles que leur apporte le vent, l'acte fait isolément ou en troupe, il notait avec une précision et une pénétration singulières les moindres circonstances, et les ingénieuses recherches poursuivies de notre temps par M. Marey n'ont fait que justifier la complète exactitude des dessins exécutés à ce propos par Léonard[1]. Tour à tour la

1. C'est d'ailleurs dans le sens de l'*aviation* que sont dirigées les recherches récentes faites en vue de la navigation aérienne.

structure interne de l'oiseau, le mode de sa respiration, le mécanisme de ses ailes, la force et la vitesse de leurs battements, la forme, la disposition et la nature de ses plumes, le rôle spécial assigné à chacune d'elles, selon le plus ou moins de prise qu'elles ont sur l'air, en un mot tous les éléments de la question ont été successivement examinés, rapprochés les uns des autres avec une telle sagacité qu'il est permis de se demander lequel l'emporte ici de l'artiste ou du savant, ou plutôt qu'on demeure confondu des ressources d'étude que tant de supériorités réunies en un seul homme mettaient à son service.

Cette disposition à décomposer par la pensée et à reproduire par le dessin toutes les phases d'un mouvement ou tous les aspects d'une figure est caractéristique chez Léonard. Elle procède d'une tournure d'esprit qu'il manifeste non seulement dans son art, mais dont on trouve également la trace dans les directions si diverses où s'est exercée son incessante activité. Quelque problème qu'il aborde, c'est comme un besoin pour lui d'en envisager toutes les conditions possibles, d'embrasser à la fois toutes les analogies et tous les contrastes qu'il peut offrir. S'occupe-t-il d'art militaire, en même temps qu'il s'applique à classer et à inventer lui-même les armes offensives les plus meurtrières : poignards, épées, arbalètes, bombardes, projectiles de toute sorte, chariots armés de faux, etc., il conçoit aussitôt les

moyens de défense les plus efficaces : remparts, chemins couverts, tours, abris, boucliers, etc.

De même si, en observateur attentif des grands spectacles de la nature, il a pu souvent constater les ruines que causent à l'homme les éléments déchaînés : l'orage, l'inondation, la tempête et les assauts de la mer en furie, il s'applique de tous ses efforts à contenir ces éléments de destruction, à les maîtriser et même à les faire servir à la prospérité des contrées qu'ils désolaient, en construisant des digues, des canaux d'irrigation, des écluses et des réservoirs. Même dans ces longues listes de mots qu'il écrit à la suite les uns des autres, on saisit, dans le groupement qu'il en fait, une vague idée de classement, soit par rapport à leur étymologie, soit à raison des analogies et des contrastes qu'ils peuvent offrir. Ou bien dans ces maximes paradoxales dont il s'amuse, nous le voyons pousser les choses à l'extrême, ainsi que d'ailleurs il faisait dans ces dessins où partant des traits d'un beau visage, il aboutissait à le rendre caricatural par des déformations successives. C'est ainsi qu'il nous montre les plus rares qualités trouvant leur terme extrême dans de véritables défauts ou inversement : « La peur sert au prolongement de la vie.... La perfection de la sagesse devient occasion de sottise.... Le comble du bonheur est la principale cause du malheur.... La gourmandise profite au maintien de l'existence.... Le soin de la conservation de l'espèce confine à la luxure, etc.[1] »

1. Il y a là une disposition d'esprit analogue à celle que

Ou bien encore, sous la forme de ces courts apologues, fort en vogue à cette époque, il compose une suite de petits tableaux dans lesquels certains animaux figurent comme des symboles ou des exemples de moralité offerts à l'homme : le corbeau, le coq, l'abeille, la huppe, le crapaud, le crocodile, etc. Le dernier de ces apologues, celui du crocodile, est même assez curieux et nous prouve l'ancienneté du dicton relatif aux larmes de cet animal. « Le crocodile, dit Léonard, prend l'homme et le tue aussitôt; après qu'il est mort, il le pleure avec une voix lamentable et beaucoup de larmes. Ses lamentations finies, il le dévore cruellement. Ainsi fait l'hypocrite qui, pour chaque chose légère, s'emplit le visage de larmes; et, se montrant ainsi avec un cœur de tigre, il se réjouit en lui-même du mal d'autrui avec un visage en pleurs. »

On le voit, cette tendance à pousser tout à l'extrême, à envisager à la fois la face et l'envers des choses, à les opposer ou à les grouper entre elles d'après leurs affinités ou leurs contrastes, se retrouve dans l'art comme dans l'esprit de Léonard, dans les distractions qu'il s'accorde aussi bien que dans ce qui fait l'objet

Pascal montrera plus tard. Ainsi que Léonard, en effet, il se plaît à ces contrastes et à ces continuels renversements, qui, pour toute idée, vont du pour au contre. On en trouverait la preuve dans un grand nombre de ses *Pensées* : « La concupiscence et la force sont la source de toutes nos actions.... On a fondé et tiré de la concupiscence des règles admirables de police, de morale et de justice » ; ou encore : « Il n'y a que deux sortes d'hommes : les uns justes, qui se croient pécheurs; les pécheurs, qui se croient justes ».

de ses plus sérieuses préoccupations. Jaloux d'embrasser dans ses recherches l'universalité des connaissances, ce maître prodigieux passe incessamment d'une étude à l'autre. Bien loin, par exemple, de montrer pour celle du paysage le dédain qu'affichait Michel-Ange, il se sentait attiré vers elle par l'amour que lui inspiraient à la fois la nature et son art. Il a toujours été curieux des problèmes de la lumière et des ressources pittoresques si variées que le clair-obscur peut offrir au peintre afin d'ajouter à l'intérêt de ses compositions. « Regarde la lumière et considère sa beauté », dit-il à l'artiste, et il voudrait qu'au lieu d'offrir un jour constamment égal, son atelier fût disposé pour qu'on pût à volonté y modifier les conditions d'éclairage des modèles. Il ne se lasse pas, pour son compte, d'observer dans la campagne les divers effets de soleil, notamment sur les montagnes, avec l'atténuation graduelle de leurs teintes et le bleu plus ou moins accusé dont elles se colorent suivant leur éloignement et la qualité de l'atmosphère. Il veut qu'on détermine avec une attention scrupuleuse toutes les valeurs des plans d'un paysage, en spécifiant d'abord la plus claire et la plus sombre, puis, entre ces termes extrêmes, tous les degrés intermédiaires. Le peintre doit prendre l'habitude de noter rapidement ces valeurs, surtout pour les effets fugitifs, et l'excellence de cette pratique a été consacrée jusqu'à nos jours, particulièrement par Delacroix, qui y recourait sans cesse et en avait fait une véritable doctrine. Suivant la judicieuse

remarque de Léonard, « les ombres des arbres ne doivent jamais être noires, car où l'air pénètre, il ne saurait y avoir d'obscurité absolue ». Il indique les positions dans lesquelles, suivant l'angle où on les voit par rapport à la lumière, les feuilles montrent leur couleur, leur transparence ou leur luisant provenant des reflets du ciel. Il croit qu'il convient de ne pas trop multiplier les feuilles vues en transparence, « sous peine de produire la confusion dans les formes ». Comme résultat de son expérience, il a remarqué que « la vraie manière de pratique pour figurer les campagnes avec leur végétation, est de choisir le moment où le soleil étant un peu voilé par des nuages, ces campagnes en reçoivent la lumière diffuse, universelle et non particulière », c'est-à-dire celle qui dénature le moins les formes, les valeurs et les colorations et qui, à ce titre, lui paraît la plus normale. Mais il n'entend pas qu'on se limite à ce mode d'éclairage, qui finirait par aboutir à la monotonie, et il admire trop la variété infinie des aspects de la nature pour qu'on s'interdise d'autres effets qui peuvent aussi avoir leur charme.

Léonard trouve de la beauté à toutes les plantes, même aux plus humbles, et il se plaît à constater que « parmi les arbres de même espèce, il n'en est pas un qui, considéré avec attention, soit de tout point semblable à un autre; et il n'en est pas seulement ainsi pour les arbres, mais même pour leurs branches, pour leurs feuilles et leurs fruits, et il n'est aucun d'eux

qui soit identique à un autre ». Il les dessine aussi fidèlement qu'il peut et s'applique à rendre minutieusement la nature de leurs écorces, la forme de leurs troncs, l'insertion des branches dans les tiges principales, la disposition de ces feuilles sur les branches, avec leur configuration variée suivant les diverses essences. Éclairé par la précision de ces dessins, Léonard transporte le bénéfice des enseignements qu'ils lui ont fournis à des recherches purement scientifiques qui ont marqué sa trace dans la botanique. Ses expériences sur les phénomènes de la végétation, sur la conformation des plantes et sur leur mode de nutrition, méritent encore aujourd'hui d'être appréciées par les savants.

En même temps qu'il se perfectionne dans la figuration du paysage, ses études de terrains lui ouvrent des vues originales sur la géologie. D'autre part, ses dessins d'après les nuages et leurs mouvements dans le ciel lui fournissent de précieuses indications pour la météorologie, et quand, le crayon ou la plume à la main, il représente aussi le mouvement des eaux courantes, celui des flots de la mer se succédant au large ou se brisant sur les côtes, comme d'instinct, il en déduit les lois de l'écoulement des liquides, ou bien il s'ingénie à discipliner, à emmagasiner ces eaux, et à tourner ainsi à l'avantage d'une contrée des forces qui jusque-là n'avaient servi qu'à la destruction.

A mesure qu'il acquiert ainsi une habileté plus grande à reproduire tous les aspects des choses, son

esprit comprend mieux les rapports qui les unissent entre elles, et, passant alternativement de l'art à la science, il montre le profit qu'un génie tel que le sien peut tirer pour les autres et pour lui-même d'un échange aussi fécond. La perfection est, en tout, la fin qu'il se propose, et non seulement tel est le but qu'il vise dans chacune de ses études, mais il veut qu'entre ces études, il y ait un lien, une suite; que leur ensemble mette entre les mains de l'artiste toutes les ressources propres à l'affranchir des servitudes auxquelles le condamnerait son ignorance.

III

Avec la tournure philosophique de son esprit, Léonard aimait, nous l'avons vu, à disserter sur son art. Il est donc naturel qu'au moment où les questions d'enseignement commençaient à nous préoccuper en France, on ait cherché à tirer de ses écrits une méthode rationnelle de dessin. Son aide a été, en effet, invoquée par un philosophe éminent, F. Ravaisson, à l'appui d'une théorie dont il présentait Léonard comme l'inspirateur, en opposition aux idées préconisées par Eugène Guillaume dans une remarquable conférence sur l'*Enseignement élémentaire du dessin*, faite le 23 mai 1866 à l'Union centrale des Arts décoratifs [1]. Hésitant à se prononcer entre deux doctrines

1. Cette conférence a été reproduite dans le volume : *Essais sur la Théorie du dessin*, par E. Guillaume. Paris, in-12, 1896.

qui se recommandaient de personnalités aussi en vue, la direction du *Dictionnaire de Pédagogie de l'Instruction primaire* jugea convenable de publier à la suite l'un de l'autre, au mot *Dessin*, l'exposé des doctrines respectives faites par les deux auteurs [1]. On comprend l'embarras que durent éprouver les lecteurs de ce recueil, peu préparés à trancher un différend aussi délicat. Leur choix eût été difficile si le Conseil supérieur de l'Instruction publique, devant qui fut portée la question, ne l'avait, après un mûr examen, résolue en faveur de la méthode prônée par E. Guillaume.

Les deux doctrines, d'ailleurs, ne sont point aussi opposées que primitivement on avait paru le croire. Sans entrer dans le fond même du débat, il nous semble que dans les conditions où il se produisait, et puisqu'il s'agissait d'enseignement élémentaire, la solution adoptée par le Conseil supérieur était la seule possible. Ne convient-il pas de remarquer tout d'abord qu'entre les préceptes extraits des écrits de Léonard, il y a lieu de distinguer ceux qui s'adressent à des artistes déjà faits et ceux qui visent surtout des débutants? Plus que personne — et nous croyons l'avoir assez montré par ce qui précède, — le maître s'est préoccupé de donner à la pratique de son art tout ce qu'elle comporte de certitude, à l'entourer de tous les secours que peuvent lui prêter l'expérience et la science. Un de ses soucis les plus constants a

1. *Dictionnaire de Pédagogie*, t. I, 1re partie, p. 671 et suiv.

été de dégager des formes des objets réels que l'artiste se propose de représenter la géométrie cachée qu'elles contiennent, et de trouver en elle à la fois un soutien dans son travail et un moyen de contrôle qui permette de vérifier les résultats. Loin de croire qu'il risquait, en le faisant, de dessécher le sentiment et d'appauvrir l'imagination, il pensait que cette base solide donnée aux études de l'artiste et les exigences rigoureuses dont il contracte ainsi l'habitude avaient, au contraire, pour effet de le mettre en possession de toutes les ressources désirables pour exprimer plus fortement sa pensée. Mais l'enseignement élémentaire du dessin, le seul que comprenne l'instruction primaire, a des visées plus modestes et aussi mieux appropriées à la masse des écoliers qui sont appelés à le recevoir. Pas plus que l'enseignement de l'écriture et de l'orthographe n'a la prétention de former des littérateurs, l'enseignement élémentaire du dessin ne saurait concevoir l'ambition de faire des artistes. Sans décourager les vocations exceptionnelles qui peuvent se produire, il tend à des résultats plus immédiats et plus pratiques. Bien compris, il offre à tous une instruction dont les plus humbles comme les plus hautes aspirations peuvent tirer profit. Il ne sera jamais inutile, même à un artiste, d'avoir, au début de sa carrière, appris à tracer des lignes bien droites, à comparer entre elles leurs longueurs variées, à les diviser en parties égales — et Léonard lui-même recommande à ses

confrères de pareils exercices, — à apprécier les angles qu'elles forment entre elles et à s'élever graduellement à des études destinées à procurer la sûreté de la main et « le bon jugement de l'œil ». L'idéal évidemment n'a pas grand'chose à voir à ces modestes exercices, ou plutôt, l'idéal qui doit être proposé aux débutants c'est la docilité qu'ils mettront à s'en acquitter de leur mieux.

Si nombreux, si intéressants que soient les préceptes que nous avons jusqu'ici empruntés aux manuscrits de Léonard, notamment à son *Traité de Peinture*, ou ceux qui nous ont paru dériver de l'étude de ses dessins, ils ne constituent cependant qu'une part assez restreinte des enseignements qu'on en peut tirer. Ils ont trait, en effet, à la culture générale que le maître juge nécessaire à tous les artistes. Quant à lui, il n'entendait pas s'y borner. Au lieu de vivre sur le fonds qu'il avait amassé, il tenait à le renouveler sans cesse. Avide de perfection comme il était, il estimait que jusqu'à la fin il devait s'instruire, et il s'appliquait à rendre chacune de ses œuvres aussi accomplie que possible. A mesure qu'il sait plus, il cherche à faire mieux. Que le sujet qu'il avait à traiter lui fût imposé ou qu'il l'eût choisi, il s'efforce tout d'abord de bien se pénétrer de ses conditions, de s'en approprier toutes les ressources et de le vivre, pour ainsi dire, en s'absorbant en lui tout entier.

Dès ses débuts, naïvement et comme d'instinct,

c'était déjà sa façon de procéder. L'anecdote bien connue de la rondache nous le montre s'entourant des bêtes les plus étranges et les plus affreuses : des grillons, des araignées; des reptiles et des chauves-souris, les observant et cherchant ainsi à stimuler son imagination, afin de combiner entre eux les divers éléments que lui fournit la réalité, de manière à créer un animal fantastique fait pour produire l'impression d'horreur et d'effroi qu'il veut inspirer. De même dans une autre œuvre de sa jeunesse, le carton de la *Tentation de l'Homme*, pour donner dans cet épisode quelque idée du Paradis terrestre, il se remplit les yeux et l'esprit des beautés d'une prairie en fleurs, et par la grâce des herbes et des floraisons, par la délicatesse avec laquelle il sait exprimer le lustre et les fines nervures des feuilles d'un figuier, il essaie de faire naître dans l'esprit du spectateur l'admiration qu'il ressent lui-même en présence d'une magnifique végétation.

Avec l'*Adoration des Mages*, Léonard abordait ensuite un des sujets alors le plus en vogue chez les peintres, car il leur fournissait l'occasion de déployer dans cet épisode pittoresque tout le luxe, tout l'apparat d'un cortège aux costumes éclatants. Pourquoi ne pas le reconnaître, l'artiste est tombé là dans un des travers contre lesquels il s'efforcera plus tard de prémunir ses confrères : celui de faire parade de sa science et de son habileté. En nous montrant dans le lointain le tumulte d'une foule affairée, avec des

chevaux qui s'échappent ou se cabrent, et surtout en disposant au centre même de son tableau l'escalier qui y occupe une si grande place et ne conduit à rien — tout comme s'il s'agissait de résoudre ainsi un problème de perspective, — il a rompu l'unité de son œuvre et détourné l'attention de l'épisode qui devait en faire le principal intérêt. En revanche, cet épisode lui-même, avec quel art et quel charme il l'a traité! Autour du pauvre ménage et du petit Jésus qui vient de naître, toutes les formes de l'adoration sont réunies, et, mieux qu'on n'avait fait jusque-là, le maître a compris quel puissant commentaire peut prêter à la vive expression d'un sentiment le groupement de tous les sentiments similaires qui ajoutent à sa signification. La nombreuse série des dessins exécutés pour ce tableau nous montre, en effet, avec des attitudes et des physionomies variées de la façon la plus délicate, les diverses impressions de respect, d'étonnement, d'amour et de prière que, suivant la nature de chacun des assistants, la vue de l'Enfant divin produit sur eux. Cette répétition ingénieusement nuancée de sentiments qui se complètent et s'expliquent les uns les autres, agit avec force sur l'âme du spectateur, à la manière de ces arguments pareils, mais présentés sous des aspects divers, par lesquels l'orateur fait pénétrer sa pensée dans l'esprit de ceux qui l'écoutent.

De plus en plus Léonard marchera désormais dans cette voie, supprimant ce qui lui paraît inutile ou

même indifférent, pour insister sur ce qui est essentiel. C'est surtout en exprimant les mouvements spontanés de l'âme, il l'a reconnu, qu'il peut entrer en communication avec le public et l'intéresser. Aussi ne néglige-t-il aucune occasion de saisir sur le vif la manifestation sincère de tous les sentiments. Pour être mieux assuré d'y parvenir, ce n'est pas chez les citadins, ni chez les raffinés, qu'il essaiera de les surprendre. L'usage du monde paralyse, prévient ou modifie chez eux toutes les franches expressions de la vie. Il fréquente donc de préférence les gens simples et sans culture, les hommes du peuple, les paysans, tous ceux chez lesquels elles éclatent sans contrainte. Il les mét lui-même, par les récits qu'il leur fait, dans la disposition d'esprit qui lui fournira les indications dont il a besoin. Il épie sur leur physionomie le reflet des impressions qu'ils éprouvent et il note scrupuleusement par quelles modifications des traits du visage, par quels gestes et quelles attitudes se traduisent les sentiments qu'il a excités en eux. D'autres fois, il guette les condamnés à mort et les accompagne jusqu'au lieu où ils doivent subir leur peine, et, suivant le tempérament de chacun d'eux, il voit l'effet que produisent sur eux les apprêts de leur supplice, le sang-froid, la terreur ou l'accablement qu'ils éprouvent en face de la mort. Les muets lui offrent aussi de précieux enseignements, car, ainsi qu'il le dit, « ils parlent par les mains, par les sourcils et les yeux, par toute leur personne, dans l'effort qu'ils font

pour initier les autres aux mouvements mêmes de leur âme ».

Là encore il procède scientifiquement, et de même qu'il a étudié séparément les positions successives du visage et du corps humain, il suit dans ses gradations diverses l'expression d'un même sentiment — colère, admiration, frayeur, respect, joie ou tristesse, — depuis sa naissance jusqu'à son terme extrême, en marquant avec précision tous les états intermédiaires. Sans l'amoindrir, sans l'exagérer, il veut que cette expression soit juste, afin de l'approprier dans une mesure exacte à l'action à laquelle elle doit correspondre et qu'il se propose de représenter.

Ainsi muni, Léonard s'est mis en état de donner au travail de la composition toute l'importance qu'il doit avoir. Il y a là, en effet, au début de l'œuvre, un effort qui doit rester caché, mais d'où dépend sa destinée. C'est par la façon plus ou moins heureuse dont les éléments en sont disposés et les côtés saillants mis en lumière que cette œuvre agira tout d'abord sur le public. Peut-être, à tourner ainsi son idée et à la retourner en tous sens et sous tous ses aspects, le Vinci a-t-il parfois un peu trop insisté sur ce travail préparatoire de la composition et s'est-il attardé au charme, si grand pour lui, de la recherche, jusqu'à se fatiguer d'un ouvrage avant de l'entreprendre. Mais cet ouvrage, il le veut parfait et, pour cela, rien ne doit être livré au hasard. Il faut que l'artiste aime assez son sujet pour ne pas regarder à la peine et

quand il l'aime, il n'y a pas à craindre qu'il s'en lasse. « L'amour, dit-il, est à proportion de la connaissance. » Mais si la composition doit prévoir et installer, dans ses grandes lignes et son effet essentiel, l'ordonnance générale et les principales masses, si elle doit être claire et expressive, il faut par-dessus tout éviter qu'elle soit froide et banale. La science a pour objet de fortifier le sentiment, non de l'étouffer. « En esquissant ta composition, procède vivement et ne finis pas trop le dessin des membres : qu'il te suffise d'indiquer leur place ; tu pourras plus tard les finir à loisir et à ton gré. »

La composition étant arrêtée dans son ensemble, il y a lieu d'en étudier séparément les détails, en subordonnant leur choix et leur exécution à l'unité de l'œuvre et à l'impression qu'elle doit produire. Pour Léonard, la nature est toujours la seule source où il puise pour ces études. Mais la nature est indifférente, et elle ouvre indistinctement à tous le trésor infini de ses richesses, laissant à chacun le soin d'y chercher et d'en exprimer les traits qui répondent le mieux à son dessein. Autant le maître est scrupuleux d'exactitude quand il ne s'agit pour lui que de la copier pour s'instruire, autant il recommande de conserver vis-à-vis d'elle une entière indépendance lorsqu'on la consulte en vue d'une œuvre projetée, les indications qu'elle fournit devant, avant tout, se plier aux convenances du sujet. Il y a là pour l'artiste des difficultés d'un ordre supérieur, car celui qui en face de son

modèle « n'est capable que d'en faire le portrait le plus ressemblant est aussi le plus insuffisant, s'il s'agit de composer un tableau d'histoire », où ce qu'il convient de représenter dans une figure « ce sont les pensées de son âme ».

A aucun moment, au surplus, le peintre vraiment digne de ce nom ne peut se détacher de son œuvre, et son intelligence sans cesse en éveil doit rester tout entière appliquée à sa tâche. Mais si grande que soit la tension de son esprit, il ne faut pas qu'elle demeure visible. C'est, d'ailleurs, le propre de la jeunesse de croire que dans une composition on ne saurait trop multiplier les intentions et les détails. Après l'*Adoration des Mages*, Léonard, en abordant des sujets plus simples, tels que la *Vierge aux Rochers* du Louvre, ou la *Madone Litta* de l'Ermitage, ne pensait pas qu'il dût pour cela ménager ses études. Afin de donner à ces sujets toute leur signification, il s'appliquait à chercher les types les plus purs et les expressions les plus pénétrantes. Tout ce qu'on peut mettre de grâce et de souplesse dans un corps d'enfant, de candeur, de tendresse et de dignité maternelle dans la beauté d'une vierge, tout ce que l'accord des regards, des attitudes et des gestes ajoute de force à l'unité d'une composition, en reliant affectueusement entre elles ces nobles figures, le maître a su nous le montrer dans ces œuvres exquises.

On sait, du reste, qu'il travailla quatre ans à la *Joconde* pour en faire le prodige de perfection qui,

en dépit des outrages de quatre siècles, a conservé intacte toute sa jeunesse. A travers les fluctuations du goût, chacune des générations écoulées a trouvé des raisons nouvelles d'admirer cette œuvre étrange et de lui prodiguer, sans les épuiser jamais, toutes les formes de l'éloge. Entrez-vous au Louvre, la séduisante créature est là qui vous guette au passage, et parmi tant de chefs-d'œuvre qui l'entourent, elle vous poursuit quand vous l'avez quittée, et son image fascinatrice persiste dans votre mémoire. Vous croyez la bien connaître et toujours elle a quelque révélation nouvelle à vous faire. Les recherches opiniâtres des érudits vous ont appris tout ce qu'on peut savoir d'elle, et ce tout est peu de chose. Patricienne et mariée à un personnage considérable de Florence, Francesco del Gioncondo, qui, déjà deux fois veuf, l'épousait en 1495, Monna Lisa n'a pas laissé grande trace dans l'histoire; mais la gloire qu'elle a reçue de Léonard brille entre les plus hautes. Élégante et femme du meilleur monde, elle l'était sans doute, à en juger par son maintien et par son costume à la fois simple et riche, bien fait pour mettre en lumière toute sa beauté; intelligente, son front, ses yeux, ses traits et sa physionomie nous le disent assez.

Ces indications tout extérieures, l'œuvre nous les fournit d'elle-même. Mais après tant d'autres qui se les sont posées, que de questions naissent dans votre esprit, en présence du portrait de cette femme. C'est le goût de l'artiste autant que le sien propre qu'attes-

teni ces draperies délicates et souples, la fine broderie des entrelacs dont sa robe est ornée, cette coiffure qui dégage et encadre si harmonieusement l'ovale aminci de son visage, tout ce luxe si savant et si naturel. Pour s'être ainsi accoutrée au gré du maître, pour avoir, elle et lui, donné quatre années de leur vie à cette œuvre commune, qu'étaient-ils l'un pour l'autre? Et ce portrait caressé avec tant d'amour et que Léonard, après un si long travail, considérait encore comme inachevé, de quel droit l'avait-il gardé en sa possession, puisque c'est de lui-même que François Ier devait l'acquérir? Pourquoi enfin, depuis qu'il l'eut peinte, l'enchanteresse a-t-elle à ce point obsédé son esprit qu'à son insu ou de parti pris, il a mêlé quelque chose d'elle à tous ses types de jeunes femmes ou d'éphèbes? Ici nous côtoyons le roman et, sans insister, sans conclure, il convient de s'arrêter sur cette pente.

Mais, faisant trêve aux hasardeuses suppositions, interrogez de plus près encore cette étrange personne à laquelle le paysage bizarre et perfide, invraisemblable et pourtant réel, dont elle est entourée prête un commentaire si menaçant. Impassible, posée en pleine lumière, vue presque de face, les mains — ses admirables mains — croisées, dans cette attitude tranquille, il semble qu'elle ne devrait avoir pour vous rien de caché; et cependant, en elle, tout est mystère et contradiction. A voir ses formes si pleines et pourtant si fines, son âge même est incertain : sur

les limites de la jeunesse elle a tout l'éclat de la maturité. Pourquoi aussi ce sourire attirant et cruel ? Pourquoi ce regard provocant et hautain, à la fois fixe et fuyant, qui se dérobe et vous poursuit ? Pourquoi cette physionomie glaciale et passionnée ? La belle est muette ; vous aurez beau la questionner, elle garde plus de secrets qu'elle ne fait d'aveux. Et pendant que vous êtes là devant elle, essayant de la confesser, c'est elle à son tour qui vous retourne vos interrogations, qui vous force à rentrer en vous-même, en vous montrant le peu que vous savez de l'art et de ses moyens d'expression. Les œuvres les plus hautes sont-elles donc celles qui conservent une plus large part de mystère et nous invitent à plonger dans l'insondable ? Et à côté de ces émouvants problèmes d'une âme humaine, combien d'autres, touchant à la technique même de la Joconde, restent obscurs ! Comment avec cette extrême précision de la facture, avec ce dessin si ferme et si arrêté et ce fini poussé à ses dernières limites, tant de poésie et de mystère peuvent-ils coexister ? Comment dans ce peu de matière tant d'esprit qui l'anime ? Comment, mené avec tant de soin et d'opiniâtreté, le travail a-t-il gardé tant de souplesse et de vie ? Comment, en dépit des injures du temps qui ont pâli son teint et décoloré ses lèvres, l'impénétrable visage montre-t-il encore ce modelé si merveilleux de franchise et de délicatesse et cette fleur d'exécution dont Vasari disait déjà « qu'elle était à faire trembler » ? Autant de questions qu'il est aussi

naturel de se poser que difficile de résoudre. Ce n'est pas seulement, on le voit, la personnalité intime du modèle qui reste obscure, c'est la technique même du maître qui, portée à cette perfection, conserve ses secrets. En face de cette Joconde faite de main humaine, comme en face d'une œuvre divine, nous ne pouvons, après tant d'autres, que balbutier l'hommage de notre admiration, ajoutée à toutes les admirations qu'à travers les âges elle a déjà inspirées.

Dans *la Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces, qu'il terminait en 1497, dans sa pleine maturité, le Vinci avait trouvé un sujet à la hauteur de son génie, par tout ce qu'il exige d'imagination et de style, aussi bien que par ce qu'il présente de difficultés de toute sorte. On sait, en effet, que le moment choisi par Léonard est celui où Jésus, entouré de ses disciples pour célébrer la Pâque, leur dit que l'un d'eux le trahira. Dans sa simplicité extrême la donnée est émouvante; mais qu'on pense à l'obligation qu'elle impose à l'artiste de ranger autour d'une table treize personnages, et, par conséquent, de représenter au premier plan, ainsi d'ailleurs que l'ont fait plusieurs peintres, quelques-uns des convives tournant le dos au spectateur. Comment, dans ces conditions, ne pas fractionner l'unité de l'œuvre? Comment éviter la monotonie du groupement des personnages et comment, en spécifiant l'individualité de chacun d'eux, les réunir dans une action commune qui laisse cependant à la figure du Christ l'importance capitale qu'elle doit avoir?

Fidèle à ses habitudes méthodiques, Léonard, après avoir arrêté l'ordonnance générale de son œuvre, s'était appliqué à lui donner toute la perfection dont il était capable. Il ne cessait pas d'y penser, de vivre avec son idée, d'amasser toutes les études qui lui paraissaient le mieux répondre aux convenances de son sujet. Un chroniqueur contemporain nous apprend que « souvent il l'avait vu monter le matin de bonne heure sur l'échafaudage où il travaillait à *la Cène*, s'y tenant du lever au coucher du soleil, oubliant de manger et de boire, pour peindre sans discontinuer. Ou bien, pendant trois ou quatre jours sans prendre ses pinceaux, il demeurait devant sa fresque une ou deux heures, se bornant à la contempler longuement, considérant ce qu'il avait fait, réfléchissant à ce qui restait à faire.... D'autres fois enfin donnant un ou deux coups à l'une de ses figures, puis s'en allant ». Ainsi qu'il le disait, blâmant chez autrui comme chez lui-même cette continuité absolue du travail, souvent compatible avec une certaine paresse intellectuelle : « Parfois, moins un artiste paraît travailler et plus il fait de besogne ».

IV

Comme la vie elle-même, les dons que nous recevons en naissant échappent complètement à notre pouvoir; mais il nous appartient en quelque manière

de les développer ou de les laisser perdre. Il n'est pas d'artiste, croyons-nous, qui en ait été plus comblé que Léonard, et il n'en est pas non plus qui, mieux que lui, se soit appliqué à s'en rendre digne. L'hygiène physique et morale qui convient à l'artiste a été une de ses constantes préoccupations et ses idées à cet égard méritent toute notre attention. Éparses dans ses manuscrits, les notes où il a consigné sur ce sujet le résultat de son expérience ou les subites illuminations de son génie remontent à diverses époques de son existence; mais loin d'offrir entre elles des contradictions, elles se confirment mutuellement. Il y a donc lieu de les réunir en cherchant le lien qui peut exister entre elles. En tout cas, elles présentent une suite de maximes ou de prescriptions qui, en nous faisant pénétrer plus profondément dans l'intimité du maître, nous aideront à le mieux connaître.

Obsédé par les difficultés d'exécution de *la Cène*, et buté contre son œuvre, Léonard avait fini par ne plus la juger et il dut demander à un ami les conseils dont il avait besoin pour savoir où il en était et ce qui lui restait à faire. Le trait est significatif et marque bien la modestie et la sincérité du grand artiste. Mais si, dans un tel embarras, il crut nécessaire de recourir aux lumières d'autrui pour s'éclairer, s'il estimait aussi qu'il est parfois utile pour un débutant d'être stimulé par le voisinage de condisciples plus habiles, d'une manière générale, il pen-

sait, au contraire, que l'artiste dans la maturité de l'âge doit aimer la solitude. Ce n'est que par le travail solitaire que peu à peu il acquerra son originalité; il est perdu s'il sacrifie au goût régnant et à la mode. Il faut donc vivre, réfléchir et converser avec soi-même. Sans cesse Léonard revient à cette idée : « Si tu es avec un autre, tu n'es plus que la moitié de toi-même; seul, tu es tout entier toi-même »; et il la traduit énergiquement sous la forme brève d'une définition tirée de l'étymologie même des mots : « Le sauvage est celui qui se sauve lui-même : *Salvatico è quel che si salva* ».

Quiconque s'est consacré à l'art doit se hâter de s'instruire, car « les connaissances acquises pendant la jeunesse ralentissent les dommages que cause la vieillesse ». Il faut aussi viser haut, « car c'est un triste disciple que celui qui ne surpasse pas son maître ». L'art doit être aimé par-dessus tout, puisque « toute chose mortelle passe, mais non une création de l'art ». Il est bon que la curiosité de l'artiste soit toujours en éveil; que le jour et la nuit il pense à ce qu'il fait : « Il convient de repasser durant la nuit les choses qu'on a étudiées. J'ai encore éprouvé, ajoute Léonard, qu'il est fort utile lorsqu'on est au lit, dans le silence de la nuit, de rappeler les idées des choses qu'on a étudiées et dessinées, de retracer dans la pensée les contours des figures qui exigent plus de réflexion et d'application; par ce moyen, on rend les images des objets plus vives, on fortifie et

on conserve plus longtemps l'impression qu'ils ont faite. »

Pour ce qui a trait au paysage, « les veillées de l'hiver seront employées par les jeunes gens à approfondir les études faites en été », à les résumer, à choisir les meilleurs types pour bien les graver dans leur esprit et en dégager les enseignements qu'ils comportent. L'été suivant, forts de leur expérience, ils seront à même de diriger avec plus de suite des études dans lesquelles il convient « de mettre plus de dilection et de soin que de vitesse ». Il vaut mieux, en tout cas, ne pas travailler que de travailler à moitié et mollement, car « de même que manger sans envie est dommageable à la santé, ainsi l'étude sans désir gâte la mémoire, qui alors ne retient rien de ce qu'elle prend ». Que l'artiste évite toujours la virtuosité; qu'il garde intacte et vigilante sa volonté, de peur de voir ses nerfs prendre le dessus et sa main devenir maîtresse au lieu d'obéir. « Il est bon de s'éloigner parfois de son œuvre, au cours de son travail, parce que celle-ci semblant alors plus petite, elle s'embrasse mieux d'un seul regard et que, par conséquent, on connaît mieux ainsi la discordance des proportions et des couleurs des choses. » L'usage d'un miroir plat est également recommandé, « afin d'y regarder souvent son ouvrage qui, étant vu ainsi en sens contraire, paraîtra de la main d'un autre, et les erreurs y seront alors plus manifestes ». Pour ne pas se fatiguer de cet ouvrage,

il importe aussi de temps à autre « de prendre quelque distraction, car en revenant aux choses, on y a un meilleur jugement; rester sans bouger sur l'œuvre fait qu'on se trompe fortement ». Mais si par un effort trop prolongé on s'est rendu incapable de juger ce qu'on a fait, pour s'éclairer on demandera conseil à quelque ami, « et de préférence à celui qui se corrige bien soi-même ». Ses observations et ses critiques seront pesées avec soin pour apprécier leur justesse, en tenir compte, si elles sont fondées, et, si elles paraissent fausses, montrer son erreur à celui qui les a faites. Le contentement de soi-même est une marque et une cause d'infériorité. « Quand le jugement de l'artiste surpasse son œuvre, c'est un très bon signe, et si l'homme qui a une telle disposition est jeune, il deviendra sans doute un maître excellent. »

Tout ce qui peut développer l'esprit profite à l'artiste. Avide de s'instruire, Léonard lui-même lisait beaucoup, et sa bibliothèque, dont le marquis d'Adda nous a donné la composition [1], témoigne de l'universalité de cette intelligence désireuse d'établir entre toutes les branches du savoir humain une solidarité dont son génie encyclopédique lui avait de bonne heure donné l'intuition. Mais bien plus que les livres, la nature était pour lui la véritable source de tout savoir. C'est à elle que le peintre doit tou-

1. *Libreria di Leonardo da Vinci*; *Note di un bibliofilo*, 1873.

jours recourir : « Celui qui prend pour guide les œuvres d'autrui ne fera jamais que des ouvrages médiocres; mais s'il étudie la nature, il en tirera les meilleurs fruits ». La façon dont Léonard la regarde et l'interprète montre assez quel amour il avait pour elle et les jouissances qu'il goûtait dans sa contemplation. En même temps qu'il en reproduit exactement les formes, il en dégage la beauté, et ses dessins relèvent à la fois de la science par leur extrême justesse et de l'art le plus élevé par leur charme poétique.

Cet accord intime entre la clairvoyance de l'esprit et la richesse de l'imagination suppose chez Léonard un équilibre parfait. En faisant taire en lui toutes les basses inclinations qui pourraient le troubler, il arrive à cette sérénité morale qu'il souhaite à l'artiste parce que seule elle lui permettra de se donner tout entier à son travail. Sans elle, les mauvaises pensées qui viennent l'assaillir amoindrissent une énergie dont il doit maintenir l'intégrité. « On ne peut avoir de plus grande seigneurie que de soi-même », disait Léonard, et, pour la posséder, il est nécessaire de conduire sa vie. Ce n'est pas que lui-même ait su, suivant l'opinion commune, conduire la sienne. Au point de vue de ses intérêts et de son bien-être, son existence, en effet, resta jusqu'au bout aventureuse et assez précaire. Manquant pour lui-même de sens pratique et de ce savoir-faire qui assure souvent aux hommes les plus médiocres les honneurs et la for-

tune, il consumait son temps en recherches, sans tirer profit d'aucune de ses nombreuses découvertes. Comme le disait de lui un des correspondants de la marquise Isabelle d'Este, Fra Pietro da Nuvolaria, chargé par elle de presser l'achèvement d'œuvres qu'elle avait commandées à l'artiste : « D'après ce que j'apprends sur lui, sa vie est pleine d'incidents et soumise à de grandes fluctuations ».

Généreux, donnant sans compter, Léonard ne pense jamais à thésauriser. Quand il a devant lui quelque argent, il le dépense en grand seigneur; il mène grand luxe, il a des chevaux, il héberge ses amis et vient largement en aide à ceux qui sont dans le besoin. Il prêche ainsi d'exemple quand il souhaite que le peintre soit désintéressé, « qu'il s'observe toujours de peur que la cupidité ou le désir du gain ne l'emporte ». Sobre et frugal, il ne cède pas non plus à la volupté qui, « si elle n'est refrénée, rend l'homme semblable à la bête ». Plein d'admiration pour l'organisme merveilleux de notre corps, il entend qu'on le respecte, et mieux que personne il sait le prix de la vie qui, « si elle est bien employée, est toujours assez longue.... Quiconque ne l'estime pas à sa valeur ne la mérite pas ». Non seulement il trouve infâme toute destruction violente de la personne humaine et de l'âme divine qui « habite une si belle architecture »; mais il veut que, par une hygiène bien entendue, chacun « tâche de conserver sa santé, à quoi il réussira d'autant mieux

qu'il se gardera davantage des physiciens (médecins), car leurs compositions sont une espèce d'alchimie ».

Ainsi instruit, s'appliquant de son mieux à se maintenir dans une entière liberté d'esprit, il croit que le gage de bonheur le plus certain en ce monde, c'est de savoir bien employer son temps; « car de même qu'une journée bien dépensée donne joie à dormir, ainsi une vie bien dépensée donne joie à mourir ». Il fait un tel cas du simple bon sens que ses visées semblent parfois bien modestes. On dirait qu'il a peur de perdre pied tant il se défie des beaux parleurs et des théories trop ambitieuses : « L'homme a grand discours, mais la plus grande partie en est vaine et fausse; les animaux l'ont petit, mais utile et de sens; mieux vaut petite certitude que grand mensonge ». Revenant ailleurs sur ce point, il présente la même pensée sous une autre forme : « Toi qui vis de songes, il te plaît plus les raisons sophistiques et coquineries des hâbleurs dans les choses grandes et incertaines que les certaines naturelles et non de si grande hauteur ». Mais s'il vante cette prudence grâce à laquelle « qui marche bien tombe rarement », il ne blâme pas moins l'inertie intellectuelle et trouve que « qui pense peu se trompe souvent ».

D'autre part, si, mieux que personne, il sait le prix de la science, il en connaît anssi les limites. Il croit qu'elle ne peut tout expliquer et que « la nature est

pleine de raisons infinies qui ne sauraient être mises en expériences ». Bien qu'enivré des beautés qu'elle lui offre, il estime pourtant que « les sens sont chose terrestre et que la raison arrive à se dégager d'eux dans la contemplation ». Il y a, en effet, bien des mystères qui échappent aux démonstrations de l'homme, et les plus profonds, les plus intéressants sont en lui-même. La vie amène à chaque instant des problèmes difficiles et comme insolubles qui ne pouvaient manquer de préoccuper Léonard. « Mon Dieu, s'écrie-t-il, vous nous vendez tous les biens au prix de notre peine » ; et, une autre fois, dans un moment de cruelle angoisse, ce cri douloureux lui échappe : « Là où il y a le plus de sentiment, là il y a plus de martyre ! » En l'entendant, on est tenté de songer à Pascal, à ses nobles tourments, à ses désespoirs entrecoupés d'extases et de subits ravissements. Mais chez le Vinci de telles exclamations sont rares et ses tristesses durent peu. Ce n'est pas un mystique et il surveille ses émotions. En même temps qu'il s'entraîne et qu'il aspire aux sommets, il se contient. Sur certains points, sur ceux qui pourtant sont décisifs pour l'homme, il s'explique si peu qu'on a pu donner à ses réticences ou à ses aveux les interprétations les plus diverses et mêmes les plus contradictoires. Est-ce par prudence, pour tenir les gens à distance et ne pas se livrer lui-même, qu'il avait adopté de bonne heure cette écriture à rebours qui lui était familière et qui rend parfois si difficile la lecture de ses manuscrits ? il semble bien,

en tout cas, que son prétendu voyage en Orient, auquel ont cru quelques-uns de ses commentateurs, n'est qu'une pure fiction, et que surtout il faut renoncer à l'idée qu'il se soit fait mahométan. Encore a-t-on pu le dire avec quelque vraisemblance et essayer de le prouver.

Quant à ce qu'étaient ses véritables croyances, le doute est, tout au moins, permis. Vasari, dans la première édition des *Vite*, avançait que les « recherches scientifiques de Léonard l'avaient amené à une conception tellement hérétique que ne pouvant s'accommoder d'aucune religion, il estimait préférable d'être philosophe plutôt que chrétien ». Mieux informé ou sentant la gravité d'une pareille assertion, Vasari avait par la suite supprimé ce passage. En réalité, telle est bien la conclusion à laquelle, après un sérieux examen, aboutissent ceux qui ont étudié sa vie. Si non seulement les formules adoptées alors, mais les dispositions mêmes du testament de Léonard sont d'un catholique pratiquant, c'est vainement, en revanche, qu'on chercherait dans ses écrits quelque affirmation positive de sa foi religieuse. Les passages où, sous forme de prophéties ou d'apologues, il s'élève fortement contre les tendances ou les désordres du clergé, et même contre la prédominance de certaines doctrines qui ont cours dans la chrétienté y abondent au contraire, et c'est avec une hardiesse singulière qu'il s'exprime à cet égard. A considérer l'ensemble de ses écrits pour essayer d'en

dégager les témoignages les plus probants, Léonard apparaît comme un déiste convaincu. Il serait aventureux de le presser davantage, et comme l'a très bien dit M. Séailles : « Sa religion c'est l'étude et l'intelligence de l'univers où vit l'esprit de Dieu ». Pour lui, les vrais miracles sont les lois merveilleuses qui président à l'ordre de cet univers, et, penché sur le monde, cherchant à surprendre ses secrets, il en admire surtout la beauté. Mieux que personne il est en droit de dire que « rien ne peut être aimé ou haï si l'on n'en a d'abord la connaissance, et l'amour est d'autant plus ardent que la connaissance est plus certaine ». Parfois le spectacle de l'univers lui apporte de si éclatantes révélations, et qui dépassent de si haut le commun des hommes, qu'il en reste comme ébloui et que cette vie, qui lui vaut de si pures jouissances, lui fait un peu oublier la vie future. A un élan de reconnaissance vers Dieu et de soumission absolue à ses volontés, il mêle presque aussitôt un retour un peu intéressé sur lui-même : « Mon Dieu, s'écrie-t-il, je vous obéis d'abord à cause de l'amour que raisonnablement je dois vous porter, ensuite parce que c'est vous qui savez abréger ou allonger la vie humaine ».

S'il n'est ni crédule, ni mystique, ce n'est pas non plus un sceptique. Comme tous les esprits ouverts, il voit bien vite le pour et le contre des choses, mais il aime à se décider. La science qui resterait confinée dans le doute n'est pas la sienne. Il croit à l'efficacité

de toutes les nobles études et de tous les sentiments élevés; il estime que la bonté est une force supérieure, qu'elle ouvre l'âme et lui communique de généreuses initiatives. Bien que son génie le porte de préférence vers les spéculations les plus hautes, il ne perd jamais pied et il ne pense pas que ce soit descendre pour le savant que tirer de sa science toutes les applications qui peuvent être utiles à l'humanité. Du reste si grand qu'ait été le penseur et le savant, l'artiste était encore supérieur. Il le savait et il le voulait, car il avait conscience de tout ce que ces prodigieuses qualités de dessinateur avaient fait pour son développement. En figurant ses pensées, il les avait mieux vues lui-même et il les rendait plus intelligibles aux autres : il jugeait mieux ainsi parmi ses nombreuses inventions celles qui étaient vraiment réalisables. Les formes des choses observées dans la nature lui rendaient compte de leurs fonctions : elles stimulaient son intelligence. Il discernait, il choisissait parmi elles celles qui étaient expressives pour son art. Soutenu, renouvelé sans cesse grâce à cette pratique constante du dessin, il avait conquis par elle cette liberté suprême à laquelle l'artiste doit viser de tous ses efforts, puisque seule elle lui permet d'exprimer fortement tous les sujets qui le tentent et de se communiquer aux autres. Si exceptionnels qu'aient été les dons qu'il avait reçus de la nature, Léonard s'en est montré digne par l'emploi qu'il en a fait, et de si haut qu'il dépasse la moyenne de l'humanité, il est cependant

resté très humain. Il y a toujours profit à vivre avec lui, à l'aborder par un de ses côtés les plus accessibles, par ces dessins surtout où il a mis tant de choses, où l'on saisit, comme sur le vif, le travail de son esprit et qui, à tout prendre, demeurent la plus séduisante et la plus complète expression de son génie.



LES PAYSAGISTES ET L'ÉTUDE D'APRÈS NATURE

L'IDÉE de représenter les paysages qui servent de cadre à son existence ne devait que tardivement venir à l'homme. Jeté nu sur la terre, entouré de dangers de toute sorte, il avait à pourvoir à trop de nécessités pour songer à regarder la nature. De bonne heure, cependant, avec cet instinct d'imitation qui lui est propre, il s'était appliqué à tracer sur des silex et des ossements polis, ou sur les parois des cavernes où il s'abritait, les silhouettes des grands animaux qui lui fournissaient ses vêtements, ses armes, sa nourriture, et il était parvenu à reproduire avec une vérité et une correction surprenantes la diversité de leurs formes et leurs allures.

La nature inanimée ne semble pas avoir au même degré attiré l'attention de ces artistes primitifs. De nos jours encore, l'étonnement des campagnards à voir un paysagiste n'épargner ni son temps, ni sa

peine pour dessiner ou pour peindre un motif pittoresque qui l'a séduit, montre bien que cet emploi de son activité déroute tout à fait les façons de vivre et de penser d'un être peu cultivé. Parfois même, après avoir longuement regardé l'étude de l'artiste, le paysan hésite à comprendre quel est l'objet de son occupation. Je tiens du paysagiste Louis Français qu'un jour où il peignait d'après nature, un de ces naïfs spectateurs lui demanda timidement si ce qu'il faisait « c'était le portrait de l'Empereur! »

Mais qu'ils devinent ou qu'ils soupçonnent vaguement à quel travail se livre le paysagiste, les paysans considèrent ce travail comme absolument inutile. Ils ne sauraient imaginer qu'un tel ouvrage sera peut-être acheté un gros prix et qu'un coin de dune stérile, peint par Ruisdaël, sous le ciel gris, puisse se vendre dix fois, cent fois plus cher que de beaux sillons de blé étalant au soleil leur moisson dorée. Ils admirent la patience, le soin que l'artiste met à une tâche dont ils renoncent à comprendre l'intérêt. Si, de hasard, ils apprenaient qu'une part quelconque des revenus de l'État, c'est-à-dire des contributions qui leur sont imposées, pût être employée à de pareilles superfluités, ils n'auraient pas assez de colère pour condamner de telles dépenses, alors que leur vie est si étroite et l'argent qu'ils donnent au fisc si dur à gagner.

Mais ce n'est pas le paysan seul qui a peine à concevoir qu'un homme sensé et bien portant emploie

son intelligence et son temps à des besognes dont il ne peut comprendre le but. Quand on entend Pascal s'écrier : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux! » quand on sait qu'un des plus grands maîtres, Michel-Ange lui-même, a parlé avec le plus profond mépris de l'école flamande, qui « se contente de peindre des masures, des champs très verts ombragés d'arbres, des rivières et des ponts, ce qu'on appelle des *Paysages*, avec beaucoup de figures par-ci, par-là, quoique cela fasse un bon effet à certains yeux, en vérité, il n'y a là ni raison, ni art; point de proportions, point de symétrie, nul soin dans le choix, nulle grandeur! » on reste frappé de la diversité des impressions que cause aux esprits, même les plus ouverts, la représentation pittoresque de la nature. A ce titre, l'histoire de la peinture de paysage et de ses procédés d'étude nous donnera peut-être quelque lumière sur les sentiments qui ont amené son apparition et nous apprendra du moins suivant quelles conditions elle s'est développée dans les divers milieux où ce genre a jeté quelque éclat. En constatant la vogue qui l'a depuis longtemps accueillie et dont elle jouit encore aujourd'hui, nous essaierons d'en indiquer les causes et de montrer aussi quelles pures jouissances l'étude de la nature procure aux paysagistes. De cette histoire, en tout cas, ressortent quelques considérations d'un ordre général que nous tâcherons de dégager.

I

Il est permis de dire que l'antiquité n'a point pratiqué l'art du paysage et que c'est là un genre tout moderne. Aux prises avec la nature et incapable de comprendre les lois qui la régissent, l'homme primitif a été porté d'instinct à personnifier les forces qu'elle lui oppose ou les facilités de vivre qu'elle lui procure en autant de divinités bienfaisantes ou terribles dont il doit par ses prières mériter la faveur ou détourner la colère. Comme le paysan de nos jours, ce qu'Homère apprécie surtout dans la nature ce sont les avantages matériels qu'elle peut offrir à notre existence : la richesse d'une terre féconde, le calme d'une mer clémente aux navigateurs, la chaleur fertilisante du soleil père des moissons, la fraîcheur des cours d'eau répandant partout l'humidité nécessaire aux plantes. De bonne heure, dans la religion comme dans l'art, le génie grec incline vers cet anthropomorphisme qui tend à incarner la nature dans l'homme. Il ne s'avise pas que cette nature a ses beautés propres, qui seront plus tard admirées pour elles-mêmes ; il pense moins encore à les représenter.

Si, durant la période alexandrine et dans l'art romain, la nature commence à apparaître, ce n'est que timidement, d'une manière purement décorative. Elle ne doit jamais distraire de l'être humain, ni

absorber l'attention. Le christianisme naissant, quand il emprunte à l'antiquité païenne les détails pittoresques destinés à l'ornementation de ses autels ou de ses cimetières, vise surtout à leur donner une signification symbolique appropriée à ses croyances et à ses mystères. C'est en dehors de toute imitation directe et d'une façon conventionnelle qu'est faite cette utilisation. La figuration de ces détails devient même si rudimentaire que ceux qui s'appliquent à les reproduire croient prudent de placer, à côté de leur représentation, les noms des objets dont ils ont voulu tracer l'image. Dans la mosaïque du *Baptême du Christ,* au Baptistère des orthodoxes à Ravenne, le cours d'eau où plonge le Christ est indiqué à la fois par des stries parallèles, simulant les flots, par une divinité fluviale appuyée sur son urne et par le nom du Jourdain inscrit au-dessus de sa tête.

A la suite des bouleversements profonds qui amenèrent une société nouvelle, il semble que l'art lui-même dût sombrer, et la rudesse, la gaucherie de ses productions sont telles qu'on a peine à y distinguer si c'est l'art ancien qui achève de mourir, ou l'enfance d'un art nouveau qui s'essaie à ses premiers bégaiements. L'Église elle-même, hésitante entre les courants divers qui se partageaient ses aspirations, contribuait à prolonger cette barbarie et quand, après des luttes violentes, les farouches partisans d'un culte sans images avaient été vaincus, une réglementation strictement hiératique dans la repré-

sentation des sujets sacrés continuait longtemps encore à peser sur les artistes, jusqu'à ce qu'enfin un esprit plus large et plus libre remplaçât ce formalisme trop rigoureux.

Peu à peu, la nature n'est plus considérée comme une ennemie; elle se révèle aux pieux ermites réfugiés au fond des Thébaïdes pour y chercher la paix intérieure. Dans les solitudes qui l'attirent, l'âme ardente et tendre d'un saint François s'ouvre à ses beautés; il aime les plantes, les bois, les fontaines, le ciel et la lumière du jour; il découvre dans les plus humbles créatures la puissance et la bonté infinies de leur créateur; il les célèbre en des apostrophes émues, avec un enthousiasme poétique que le monde n'avait pas encore connu.

Il appartenait à notre architecture religieuse de donner sa pleine et magnifique expression à ce mouvement des idées. Dans la construction des cathédrales qui de toutes parts s'élèvent sur notre sol au moyen âge, c'est à la végétation locale — ainsi que l'avaient déjà fait les Égyptiens et les Grecs — que nos architectes empruntent la décoration des chapiteaux des colonnes de ces monuments ou des frises qui se déploient le long de leurs parois. Bientôt après, sur les marges des manuscrits que nos enlumineurs ornent de miniatures, s'épanouissent les fleurs de nos champs et de nos bois. En les recueillant, au cours des saisons, en s'appliquant avec une délicatesse respectueuse à rendre leur grâce et leur fraîcheur,

ces artistes anonymes comprennent leur beauté, celle même des lieux où elles sont écloses. Aux fonds dorés et gaufrés, sur lesquels se détachaient uniformément les épisodes des textes sacrés, succèdent peu à peu des paysages candides, représentant les horizons familiers de nos campagnes, la diversité de nos cultures, la douceur avenante de nos ciels. Grâce aux ressources que la technique de la peinture à l'huile met à sa disposition, cette intervention de la nature est désormais complète; elle tire de l'universalité des éléments qu'elle embrasse un intérêt puissant et trouve dans l'art des van Eyck son éloquente expression. Dans le domaine infini qu'ils ont conquis, toutes les voies sont ouvertes, toutes les directions indiquées par la maîtrise souveraine de leur génie.

Ce fut là un moment de féconde expansion pour la peinture. Il ne devait pas durer et, dans le morcellement en genres spéciaux que celle-ci allait subir, il ne fut donné qu'à quelques maîtres supérieurs de réaliser de nouveau le programme complet de cette époque privilégiée. Tout en excellant dans plusieurs parties de leur art, il n'en est guère, en effet, qui l'aient pratiqué dans son intégralité. Nous avons vu avec quel dédain Michel-Ange parle du paysage. Tout entier à l'étude et à l'austère représentation de la personne humaine, il isole celle-ci de la nature et n'envisage guère la peinture que d'un point de vue un peu sculptural. A des degrés divers, d'autres artistes, et non des moindres, pratiquent pareille

exclusion. Même au siècle dernier, Ingres, reprenant les traditions de l'art grec, répudie tout élément pittoresque et vous chercheriez en vain dans son œuvre un arbre ou un buisson. D'ordinaire les sujets qu'il traite sont placés dans des intérieurs clos. Le rocher auquel est enchaînée Andromède est tout à fait dépourvu de réalité et si, comme on l'a dit, « une âme végétale vit et respire » dans la gracieuse figure de la *Source*; si les formes onduleuses et en quelque sorte fluides de son corps juvénile répondent bien au caractère allégorique de cette figure, il est permis de remarquer que les plantes qui croissent à côté d'elle et les fleurs grêles et raides qu'arrose le mince filet d'eau qui s'écoule pauvrement de son urne renversée semblent rapportées ici pour la circonstance. On sent l'artifice un peu enfantin et la gaucherie de ces accessoires qui n'évoquent en rien l'idée de la nature.

A travers les âges, il est vrai, et dans les différentes écoles, la lignée des grands artistes, universels par leurs aspirations comme par leurs aptitudes, s'est continuée, et les noms de Léonard de Vinci, de Raphaël, de Corrège, ceux de G. Bellini et surtout de ses illustres élèves Giorgione et Titien, ceux d'Albert Dürer, de Rubens, de Poussin, de Rembrandt, de Velazquez, et, en face d'Ingres, celui d'Eugène Delacroix, attestent suffisamment quel charme vivant et expressif l'intervention de la nature pittoresque ajoute à leurs œuvres. Encore, chez plusieurs de ces maîtres eux-mêmes, pourrait-on relever quelque trace

de leurs hésitations et de leur réserve à cet égard. Personne n'a consulté la nature avec plus de curiosité et d'amour que Léonard, et cependant elle n'apparaît guère que par ses étrangetés dans les tableaux de l'artiste. Si les admirables dessins exécutés d'après nature dans la campagne par Dürer sont d'une sincérité absolue et d'un sens tout moderne, à peine peut-on en soupçonner quelques vagues réminiscences dans ses gravures et moins encore dans ses tableaux. Rubens s'est toujours ressenti de son éducation classique et de son commerce prolongé avec les maîtres italiens; ce n'est qu'à la suite de l'acquisition du domaine de Steen et de ses séjours prolongés à la campagne, qu'il commença à s'intéresser aux travaux des champs, aux aspects variés des heures et des saisons, et à comprendre qu'il y avait pour lui dans de tels spectacles l'occasion de renouveler et d'étendre son talent, d'en manifester la merveilleuse fécondité, bien plus que dans les imaginations fantaisistes auxquelles il s'était complu jusque-là. De même, Rembrandt, si original et si personnel, dès ses débuts, dans ses portraits et ses compositions, ne s'affranchit que très tardivement de l'influence des *italianisants* dans ses interprétations de la nature pittoresque. C'est seulement en pleine maturité qu'il s'avise de regarder le pays où il vit et qu'il n'a jamais quitté, d'en copier alors avec une entière sincérité les plus humbles motifs et, à force de vérité, d'en dégager le caractère et la poésie. De là un contraste et comme

un antagonisme saisissants entre l'exactitude absolue de ses dessins et de ses eaux-fortes exécutés en face de la nature, et l'aspect conventionnel de la plupart de ses paysages peints. Et cependant, à ce moment, l'école du paysage *intime* est déjà fondée et c'est en Hollande même, à côté de lui et par ses amis, que s'est opérée cette transformation profonde d'où dérive notre façon moderne de comprendre et d'interpréter la nature.

Ce n'est que progressivement d'ailleurs et après des tentatives réitérées que les artistes du Nord devaient parvenir à cette compréhension du paysage, en restreignant de plus en plus la place que l'homme y occupe. Pendant longtemps en Flandre, les peintres se refusent à admettre que la nature seule puisse suffire à l'intérêt de leurs œuvres et ils accumulent à l'envi dans leurs tableaux les accidents pittoresques les plus étranges, réunis sans plus de goût que de vraisemblance. Chez Patinir et chez Henri de Bles, considérés bien à tort comme les inventeurs du paysage pur, ce ne sont que rochers aux formes fantastiques, percés de cavernes mystérieuses, entassements de montagnes enchevêtrées, fleuves aux sinuosités compliquées, châteaux et villes échelonnés sur leurs rives, dans des panoramas géographiques dont la bizarrerie et l'incohérence nous choquent aujourd'hui. Bien loin de piquer notre curiosité, cette excessive profusion n'aboutit, en somme, qu'à la monotonie.

De même, après avoir semé, comme au hasard,

dans leurs œuvres les colorations les plus diaprées de la nature, les paysagistes, à un moment donné, sentent la nécessité de mieux régler ces colorations et de les subordonner à l'harmonie générale. C'est en vue de cette harmonie qu'ils en viennent à adopter une répartition systématique de tonalités disposées suivant trois zones consécutives : le brun des premiers plans; au-dessus les verdures variées des arbres; et à l'horizon, le bleu velouté des lointains. Fondée sur une observation de la nature, juste en elle-même et assez conforme aux lois de la perspective aérienne, mais généralisée outre mesure, cette répartition se remarque, vers la fin du XVIe siècle, chez un grand nombre de paysagistes, tels que Gillis van Coninxloo, Josse de Momper, Lucas van Valckenburg, A. Gowaerts, van Uden et même Jan Brueghel, et elle donne à leurs œuvres un caractère fâcheux d'uniformité.

De tels exemples, — et nous pourrions les multiplier ici — nous montrent combien certains courants de mode ou de partis pris systématiques abondent dans l'histoire de l'art, et comment l'imitation des procédés en vogue se substitue trop souvent à l'étude sincère de la nature, sans laquelle l'artiste tombe inévitablement dans les banalités de la routine et des redites.

II

Avec l'avènement du paysage intime, l'étude de la nature allait prendre une importance croissante. Pour donner à ses œuvres toute leur force expressive, l'artiste sentait la nécessité de pénétrer plus avant dans la connaissance des éléments pittoresques qui entrent dans la composition de son œuvre et de mettre entre eux l'accord et la cohésion d'où elle tire son caractère. La diversité de la nature est infinie et parmi la profusion de détails qu'elle offre au peintre, c'est à lui de choisir les plus significatifs. Une telle étude est singulièrement complexe; elle exige une méthode et des procédés dont la pratique, d'abord assez grossière, devait peu à peu se perfectionner. Pendant longtemps, chacun marche à l'aventure, suivant ses goûts, ses aptitudes et ses moyens particuliers d'observation et de travail. Un carnet de poche suffit à Poussin pour tracer sommairement dans la campagne une esquisse rapide des motifs qui lui plaisent. Le plus souvent, c'est à la plume et à gros traits qu'il en établit les grandes lignes; les principales valeurs sont indiquées par des teintes de lavis, avec une franchise qui confine à la rudesse. Dans la hâte et la brusque concision du travail, on retrouve quelque chose de cette verve endiablée, *furia di diavolo*, qu'on remarque dans les productions de sa

jeunesse et qu'il a peu à peu perdue dans ses tableaux. Ces dessins sont faits pour lui-même, sans aucune préoccupation de belle apparence, ni de virtuosité; ils n'ont d'autre but que de le renseigner, de fixer exactement ses souvenirs. Tels qu'ils sont, ils lui suffisent; poussés plus loin, peut-être gêneraient-ils sa liberté. Mais, au cours de ses promenades, le maître a besoin d'être seul pour vivre avec sa pensée, pour la mûrir, pour chercher autour de lui tout ce qui peut en rendre l'expression plus claire et plus forte. « Il faut avant tout, disait-il, que le dessin soit conforme à la nature des sujets. » Ses facultés d'observation s'exercent dans ce sens et son amour de la nature, toujours plus profond avec les années, lui inspire des naïvetés touchantes. Un Français établi à Rome et qui l'a connu dans sa vieillesse, nous le montre errant parmi les ruines et « rapportant dans son mouchoir des cailloux, de la mousse, des fleurs et d'autres choses semblables qu'il voulait peindre exactement ».

Vers ce même temps, Claude Lorrain demandait à la nature des consultations plus suivies et plus précises. A ses débuts, il s'était contenté de dessiner dans la campagne avec toute la conscience dont il était capable, se servant de la plume ou du crayon pour tracer son esquisse; il marquait ensuite les valeurs relatives des principales masses par des teintes légères d'encre de Chine ou de bistre. Quant aux colorations, il préparait sur place les tons de sa palette afin de s'en servir en rentrant à l'atelier, alors

que son souvenir avait encore sa netteté. C'était là un procédé long et difficile auquel il s'était appliqué, jusqu'à ce qu'un beau jour, rencontrant l'Allemand Sandrart qui peignait parmi les rochers et les cascades de Tivoli, il lui empruntât sa méthode qu'il jugeait plus expéditive et plus sûre. A son exemple, il s'était donc mis à exécuter ses études entièrement d'après nature, sur du papier préparé ou sur des toiles de petites dimensions. Il commençait par faire avec soin son esquisse et la peignait ensuite méthodiquement, en procédant de l'ensemble aux détails. Assidu à sa tâche, il y consacrait des journées entières, attentif surtout aux mouvements et aux colorations des nuages, à la dégradation des ombres et des lumières dans la campagne. Ces études ne nous ont malheureusement pas été conservées. Pas plus que Poussin d'ailleurs, Claude ne les a converties en tableaux, et cependant, à raison du charme de quelques-uns des motifs qu'il a dessinés d'après nature, il est permis de le regretter, car c'eût été là pour nous un côté nouveau de son talent. D'habitude, en effet, il cherche surtout dans la composition de ses tableaux à étendre les horizons, à multiplier les plans, à définir chacun d'eux avec cette merveilleuse entente de la perspective aérienne qu'aucun maître n'a possédée à ce degré.

Plus encore que Claude et que Poussin, le beau-frère de ce dernier, Gaspard Dughet (le *Guaspre*), aimait à peindre d'après nature et il s'était préoccupé

de pourvoir avec plus de commodité à l'installation spéciale qu'exigeait ce travail. Mariette nous apprend qu'il partait en expédition « avec un petit âne, son seul domestique, qui lui servait à porter son attirail de peinture, des provisions et une tente pour pouvoir travailler à l'ombre et à l'abri du vent ». Aussi avait-il amassé une grande quantité d'études qu'il s'ingéniait à introduire dans ses tableaux. Du reste, chasseur intrépide et très adroit, il trouvait, dans le gibier qu'il abattait sur son passage, de quoi fournir à sa subsistance.

Chez ces divers artistes, le paysage demeurait surtout décoratif et subordonné à l'expression des divers épisodes, sacrés ou profanes, auxquels il servait de cadre et de commentaire. En Hollande, au contraire, la nature pittoresque allait être étudiée pour elle-même. Quand ils ne disparaissent pas complètement des œuvres de ses peintres, les personnages n'y jouent plus qu'un rôle tout à fait accessoire. C'est dans les humbles motifs qu'ils ont sous les yeux que les paysagistes cherchent et trouvent leurs inspirations; mais ce pauvre pays, conquis sur la mer et arraché à l'Espagnol, leur est deux fois cher. Sans chercher à le parer de grâces étrangères, ils s'attachent à le représenter tel qu'il est, à lui conserver fidèlement son caractère. A force de conscience et d'amour, de cette pauvreté même du *Pays des Gueux*, ils tirent une poétique nouvelle qu'ils imposent par leur talent à notre admiration. Désireux

de nous en montrer des aspects véridiques, van Goyen, un des premiers, sent le besoin de vivre dans un commerce plus étroit avec la nature. Attiré par le spectacle des immenses étendues d'eau qui couvrent la Hollande, il s'arrange avec des mariniers pour partager leur misérable existence et sur un album de voyage, qui nous a été conservé, on peut relever les étapes des traversées qu'il fait avec eux, dessinant au passage les estacades branlantes où ils abordent, les barques qu'ils rencontrent, les rives basses entre lesquelles ils naviguent et d'où, çà et là, un bouquet d'arbres, un modeste clocher émergent au-dessus des flots limoneux. Ces croquis, exécutés le plus souvent à la pierre noire, sont enlevés avec autant de sûreté que de prestesse. Si rapides qu'ils soient, ils suffiront à l'artiste pour en tirer les sujets des ses tableaux, véritables camaïeux au bistre, dont la monochromie est à peine relevée par quelque touche d'un azur pâle dans le ciel, le rouge amorti d'un vêtement et la verdure olivâtre des végétations.

Ces motifs favoris de van Goyen ne reproduisaient, du reste, qu'un des aspects de sa patrie ; Jacob Ruisdaël allait prendre possession de la Hollande tout entière. Dans les admirables dessins du maître, les formes et les valeurs relatives sont indiquées avec la plus scrupuleuse exactitude. La campagne des environs de Harlem y apparaît avec ses beautés pittoresques, ses plages, sa mer, ses bois, ses dunes mélancoliques, ses ciels mouvementés. En face de

cette nature abandonnée à elle-même, le grand artiste s'applique de son mieux à mériter ses confidences, à les exprimer avec une respectueuse sincérité. Les moments qu'il consacre à ces études font seuls diversion aux rigueurs de sa destinée, car il a dû, toute sa vie, payer par sa misère la rançon de son génie. La fidélité des images qu'il nous a laissées est si complète que partout on retrouve sa trace dans ce pays qu'il a tant aimé et les places mêmes où il s'est assis. Mais si dans les lignes le portrait est d'une ressemblance absolue, il faut reconnaître que les colorations en sont tout à fait conventionnelles et prouvent avec une entière évidence qu'elles n'ont pas été copiées d'après la nature elle-même. Tout au plus Ruisdaël s'est-il borné — et il ne l'a fait que très rarement — à ajouter dans plusieurs de ces dessins quelques rehauts d'aquarelle. Vous ne rencontrerez jamais dans ces tableaux les verts éclatants des arbres et surtout des prairies de la Hollande ; partout il leur a substitué les tonalités brunes ou dorées de l'automne, et la plupart des paysagistes hollandais ont fait comme lui. Seuls Paul Potter et Adrien van de Velde ont timidement essayé de reproduire les fraîches verdures du printemps et de l'été, probablement d'après des études peintes par eux d'après nature. Celles de Potter sont remarquables par la précision minutieuse avec laquelle il copiait les moindres détails de la végétation, les nervures des plantes, les écorces des différentes essences d'arbres. Aussi, tout en variant les arrange-

ments qu'il en a faits, les a-t-il souvent utilisées et identiquement reproduites dans maintes de ses œuvres. De même, Albert Cuyp a vécu pendant toute sa vie sur un petit nombre d'études facilement reconnaissables ; les tussilages et les ronces qui garnissent les premiers plans de ses pâturages y sont partout traités d'une façon uniforme et très expéditive.

Ce n'est pas avec des visées pittoresques, mais bien pour remplir les devoirs officiels de leur charge que les deux Willem van de Velde, le père et le frère d'Adrien, exécutaient d'après nature les nombreux dessins — le musée de Rotterdam en possède plus de 600 — qu'ils devaient fournir à l'amirauté, et l'on sait que celle-ci, pour faciliter la tâche de Willem II, mettait à sa disposition un petit bâtiment que l'on voit figurer parmi ces dessins, avec l'inscription : « *myn galliot* » (ma galiote). Un peu plus tard, un autre peintre, moins en vue, Jean Griffier d'Amsterdam, avait rêvé de se donner lui-même pareilles facilités d'étude. Après une jeunesse assez aventureuse, ayant amassé quelque argent en Angleterre, il y avait acheté pour 3 000 florins un yacht de plaisance qu'il disposait en atelier, et sur lequel il avait réuni une collection de tableaux qu'il comptait vendre en Hollande. Mais, assailli par une tempête, il faisait naufrage et perdait tout ce qu'il possédait, sauf une petite somme que sa fille portait sur elle dans sa ceinture. Ce désastre ne l'ayant pas guéri de son humeur nomade, il trouvait de nouveau à acquérir à Rotterdam un

vieux bateau pour aller le long des côtes, de ville en ville, à Hoorn, Enkhuizen, Staveren, etc., séjournant devant chacune d'elles autant qu'il était nécessaire pour y peindre les études qui lui plaisaient, jusqu'à ce qu'à la suite d'un nouvel accident, il restât engravé sur un banc de sable en vue de Dordrecht. Ainsi que le remarque Houbraken, « il aimait, comme la tortue, à porter sa maison avec lui »; mais il ne devait pas tirer grand profit, pour son art, de ces diverses tentatives, car il ne fut toute sa vie qu'un peintre très médiocre.

On le voit, si consciencieuses qu'elles aient été, les études faites d'après nature par les maîtres hollandais devaient rester fort incomplètes. Elles embrassaient, du moins, tous les aspects de leur pays, et formaient à la longue, dans la représentation du paysage, plusieurs genres distincts pratiqués par des spécialistes : les paysagistes purs, les peintres de marine, d'architecture, d'animaux, etc. Sans parler des italianisants, plusieurs de ces artistes, désireux de se frayer des voies nouvelles, ou amenés par les circonstances de leur vie à s'expatrier, comme Everdingen en Norvège et Roghman dans le Tyrol, rapportaient de ces pays des impressions qu'ils traduisaient avec plus ou moins de fidélité; quelques-uns même, comme Frans Post, poussaient jusqu'au Brésil.

Reprenant, à leur tour, les traditions du paysage intime, les Anglais ne devaient d'abord entrevoir la nature qu'à travers les œuvres des Flamands ou des

Hollandais réunies dans leurs collections. Turner, à ses débuts, imite ces derniers, avant de subir l'influence de Claude Lorrain, un peu atténuée chez lui par les études assez sommaires qu'il fait d'après nature, le plus souvent à l'aquarelle qui lui fournit un moyen de notation aussi expéditif que commode. Il appartenait à Constable d'inaugurer et de renouveler, en les complétant, tous ces procédés d'information. Ses études peintes d'après nature embrassent toutes les parties de son art, et jusqu'à la fin de sa vie il les poursuit avec une ardeur et une conscience extrêmes. De bonne heure, il s'était appliqué à reproduire les divers aspects du ciel, de manière à se rendre un compte exact des conditions de rythme et de lumière qui régissent la forme des nuages, leur groupement et leur éclairage. Pour lui, le ciel est un des éléments essentiels de la composition, « la clef, l'échelle et le principal organe de l'impression d'ensemble d'un paysage;... aussi sa peinture est une difficulté qui passe tout le reste ». En une seule année (1822), « il a peint avec soin une cinquantaine de ces études de ciel, dans des dimensions assez grandes pour pouvoir les terminer suffisamment ». Mais, épris comme il l'est de toutes les beautés de la campagne, dans son cher pays d'East Bergholt tout l'intéresse; il en admire les eaux, les buissons et les moindres fleurs, avec l'ingénuité d'un enfant. Il professe pour les vieux arbres un véritable culte; il les connaît tous, il déplore leur perte comme celle d'êtres auxquels il est

profondément attaché. Dans la vénération qu'ils lui inspirent, il voudrait en reproduire les formes comme les couleurs, avec la plus scrupuleuse exactitude. Pour la première fois depuis les primitifs, on voit chez lui réapparaître la diversité et la fraîcheur de ces verdures que les Hollandais avaient répudiées. Elles l'attirent, au contraire, et il recherche les lieux où les prairies et les plantes ont le plus de vivacité et d'éclat : les berges des ruisseaux, les abords des écluses et des moulins. Il s'oublie dans de longues séances de travail solitaire, et, transporté par le charme souverain du printemps, il découvre partout présents « l'esprit et la main de Dieu ». Son admiration s'exhale en invocations et en prières, et comme il l'écrit à sa femme : « Il semble que tout fleurit et s'épanouit dans la campagne! A chaque pas, de quelque côté que je regarde, je crois entendre murmurer près de moi ces paroles sublimes de l'Écriture : Je suis la Résurrection et la Vie! »

III

Presque en même temps que Constable et avec une sincérité pareille, notre école moderne de paysage trouvait sa voie dans une étude assidue de la nature. Même en pleine période académique, cette étude n'avait jamais été entièrement délaissée. Les croquis rapides faits par Watteau dans la campagne, aussi

bien que les fonds de ses scènes galantes, attestent chez lui, à la fois une imagination très fantaisiste et une observation pénétrante de la nature. Après lui, Oudry, échappant quand il le peut aux devoirs de ses charges officielles, trouve de temps à autre le loisir de faire dans les jardins des environs de Paris, à Arcueil, à Meudon, à Saint-Germain, des dessins aussi remarquables par leur exactitude que par leur élégante facilité. En regard des trop nombreuses compositions dans lesquelles Joseph Vernet cède à la sentimentalité déclamatoire en vogue à cette époque, des peintures comme le *Château Saint-Ange* et le *Ponte Rotto*, du Louvre, semblent déjà présager Corot, et dans les tableaux peut-être un peu trop vantés de Georges Michel — qui ne sont, à vrai dire, que des études peintes dans les terrains vagues de Montmartre, — un sentiment original de la nature s'allie à des réminiscences formelles des maîtres hollandais.

Un artiste français mort avant d'avoir donné sa mesure, Xavier Le Prince, montre, avec le libre choix de ses motifs, une habileté consommée dans sa façon de traiter le paysage ainsi que les nombreuses figures et les animaux dont il étoffe tour à tour les quais d'embarquement d'Honfleur ou les cimes neigeuses des Alpes. Comme lui, un jeune Anglais fixé en France, Richard Parkes Bonington et Paul Huet, son ami, ne demandent qu'à la nature leurs enseignements et emploient les moyens les plus divers pour

la consulter. Attirés tous deux par la Normandie, ils retracent fidèlement les aspects de ses grasses prairies, de ses plages et de ses ports. Mais Bonington trouve aussi dans le nord de l'Italie et à Paris même des sujets d'étude. Delacroix, qui aimait ce grand jeune homme, enlevé prématurément à son art, nous apprend que, le premier, il avait eu l'idée de s'installer dans un fiacre pour peindre à son aise, et sans avoir à craindre l'indiscrétion des passants, les aspects de nos rues et de nos places qui lui semblaient les plus pittoresques.

A ce moment la glorieuse floraison du paysage moderne allait bientôt atteindre chez nous son complet épanouissement avec Corot et Rousseau. On ne l'a pas assez remarqué, d'ailleurs, ces deux maîtres, qui devaient en être les plus illustres représentants, se rattachent par leur éducation même aux traditions du paysage historique. Michallon, et après lui Aligny et Bertin dont Corot se faisait honneur d'avoir reçu les leçons, et Rémond qui eut Rousseau pour élève, n'avaient jamais cessé de peindre en Italie ou en France des études dont la sincérité contraste avec leurs compositions. Dans l'œuvre même de Corot on peut relever la trace de ce dualisme que nous avons déjà observé chez Rubens et chez Rembrandt. A côté des simples motifs que de plus en plus il recherchera aux environs de Paris ou dans l'Artois, il continuera pendant toute sa vie à peindre ces paysages composés dans lesquels, avec une évidente préoccu-

pation de style, il ne cessera pas d'évoquer ses souvenirs de la campagne de Rome et des lacs italiens. A la suite de Rousseau, ces visées décoratives vont disparaître et avec le point de vue purement naturaliste qui s'accuse de plus en plus dans l'école, l'étude d'après nature triomphe complètement. Les paysagistes qui, au début, trouvaient dans la banlieue parisienne, à Montmartre, à Beaujon, à l'île Seguin, à Bougival et au Bas-Meudon, des coins pittoresques encore respectés, sont obligés d'étendre peu à peu le champ de leurs explorations et finissent par prendre possession de la France entière. Avec sa merveilleuse situation, celle-ci leur offre les sujets d'étude les plus variés; du Nord au Midi, de l'Océan à la Méditerranée, des Alpes aux Pyrénées, la diversité de ses ciels, de ses terrains, de ses cours d'eau, de ses forêts, de ses cultures les sollicite tour à tour. Ce sont comme autant de contrées différentes qui ont leurs peintres attitrés. Les plus sauvages, les plus retirées les attirent de préférence, car c'est elles qui ont le mieux conservé leur caractère; c'est là qu'ils ont chance de rencontrer les solitudes qu'ils recherchent, celles où la nature préservée des destructions de l'homme a gardé intacte sa physionomie. A propos des Landes dont on leur a parlé et qu'on leur dépeint comme un pays désolé, inabordable : « Ça doit être beau, dit Jules Dupré à Rousseau, et puisqu'on fuit ce pays, c'est là qu'il faut aller ». Et les voilà partis à l'aventure, n'épargnant ni leurs pas, ni leurs peines.

Il faut vivre de pain noir, coucher sur la dure, s'accommoder de la rude existence des bergers et des sabotiers. Mais on est jeune, on aime ardemment son art et les beautés pittoresques qu'on découvre font passer sur bien des misères.

Aux difficultés de l'installation, à l'extrême frugalité de la nourriture se joignaient les farouches dispositions des habitants du pays. Ce n'est pas sans défiance qu'ils voient arriver ces étrangers, venus on ne sait d'où, on ne sait pourquoi. Leurs mystérieuses allures, leurs stations prolongées sur divers points, l'étrange emploi qu'ils font de leur temps, tout les rend suspects, et les mésaventures qui les attendent fourniraient matière à de longs récits. En 1832, au moment du choléra, Cabat et Jules Dupré séjournant dans l'Indre sont l'objet d'une étroite surveillance; on les soupçonne d'empoisonner les sources et, un jour qu'ils se sont approchés d'une fontaine, ils sont en danger d'être écharpés tous deux. Rousseau, installé dans une pauvre auberge au col de la Faucille, est heureux de pouvoir ajouter à l'insuffisance de sa nourriture « les fraises et les framboises parfumées qu'il cueille abondamment sur ces hauteurs ». Mais ses promenades au clair de lune, ses allées et venues de chaque côté de la frontière provoquent la méfiance des douaniers. Signalé par eux, il est trop heureux de trouver un de ses compatriotes dans un sous-préfet du voisinage qui le fait relâcher. Pendant ses premiers séjours en Bretagne, Camille Bernier, qui

devait plus tard être si aimé dans tout le pays, sentait attachés sur lui, pendant qu'il travaillait dans la campagne, les regards inquiets des paysans qui l'épiaient, embusqués derrière les haies et les buissons voisins. Quelques années après la guerre de 1870, un autre de mes amis, Henri Zuber, peignant une aquarelle en face des vieilles fortifications d'Antibes, aujourd'hui démolies, se vit arrêté sous la prévention d'espionnage, et comme il avait par hasard sur lui, ce jour-là, une dizaine de papiers constatant son identité — passeport, cartes d'électeur et d'exposant au Salon, lettres à lui adressées, etc., — le gendarme, qui l'avait appréhendé, lui faisait très judicieusement observer qu'un malfaiteur seul pouvait être aussi abondamment pourvu de pièces pareilles. Il dut passer la nuit en prison et ce n'est que le lendemain matin qu'un télégramme venu de Paris ordonnait sa mise en liberté.

Les questions bizarres posées aux paysagistes et les suppositions que provoque leur travail témoignent assez des dispositions qu'excite encore aujourd'hui leur présence dans des pays restés un peu arriérés où ils sont pris tour à tour pour des agents du fisc, des géomètres attachés au cadastre, des ingénieurs chargés de l'établissement d'une route, du curage d'une rivière, etc., opérations qui pour les campagnards se traduisent toutes par des augmentations d'impôts, des taxes ou des réglementations nouvelles. Le nombre croissant des artistes et la facilité de plus

en plus grande des communications a profondément modifié un pareil état de choses. Dans la France désormais mieux connue, les habitants de nos provinces les plus reculées se sont habitués à la venue des hôtes de toute sorte qu'attirent leurs beautés. Il n'est même pas rare que le paysagiste dans des coins qu'il croit encore peu connus, en quête de motifs qu'il voudrait inédits, soit accueilli par le propos décourageant de l'indigène qui, avec l'idée de l'aider dans sa recherche, lui montre la place où se sont assis ses devanciers, en lui disant : « C'est là qu'ils se mettent tous ! »

Parmi tant de contrées pittoresques offertes aux études de nos peintres il en est qui, à raison de leur caractère plus nettement marqué, sont devenues de véritables lieux d'élection, consacrés par les œuvres qu'elles ont inspirées : la Normandie, les Landes, l'Auvergne, la Bretagne, la Provence et le Dauphiné. Entre toutes, la forêt de Fontainebleau est restée la plus célèbre dans l'histoire du paysage moderne. A portée de Paris, avec la diversité de ses aspects et la parure respectée de ses arbres archiséculaires, elle était encore presque ignorée quand Rousseau vint s'établir à Barbizon, d'abord dans la modeste auberge où il prenait gîte pour un prix minime, encore trop élevé pour sa bourse. Dès qu'il l'avait pu, il la quittait pour louer une chaumière et, à peu de frais, il s'y faisait approprier un atelier. Il était libre de vivre à sa guise, dans une étroite intimité avec la nature. Parti

dès le matin avec le *pochon* qui contenait son frugal repas, il passait ses journées entières dans la grande forêt et ne rentrait qu'à nuit close en son pauvre logis. A l'exemple de Rousseau, attirés par lui, d'autres artistes se fixaient dans les villages placés sur la lisière de la forêt. L'un d'eux même, atteint de misanthropie, obtenait de l'administration forestière la permission de se construire, dans une des solitudes les plus retirées, une cabane, aujourd'hui effondrée, qui, à raison de la sauvagerie du lieu, avait reçu le nom de *Hutte aux Loups*. D'autres paysagistes, désireux de varier leurs stations d'étude, ont imaginé de vivre dans des voitures, sortes de *roulottes* imitées de celles des forains, pour se faire transporter au cœur du pays de leur choix et y vivre à leur gré. Mais le plus souvent ils ont dû renoncer à ces installations, à cause des embarras que leur causaient la nécessité de s'approvisionner et les soins à donner au cheval qui les traînait.

L'attrait que l'eau avait pour Daubigny était tel que, non content des stations d'étude faites par lui sur le bord des rivières et des étangs, il se décidait, âgé de plus de quarante ans, à réaliser le rêve, caressé depuis sa jeunesse, de s'établir sur un bateau aménagé en atelier flottant, le *Botin*, dont il a retracé les pérégrinations et les aventures dans une série de croquis à l'eau-forte. Avec la possibilité de conduire et d'amarrer son bateau aux bons endroits et d'aborder ainsi une série de motifs autrement

inaccessibles, l'artiste avait de plus l'entière latitude de peindre par tous les temps, abrité du soleil, de la pluie et du vent. Mais, avec ses séductions irrésistibles, cette vie lacustre entraînait avec elle des dangers certains de fièvres et de maladies qui devaient à la longue altérer profondément la santé de l'artiste.

Par tous les moyens, on le voit, et sur tous les points de notre territoire, les paysagistes ont poursuivi l'étude pittoresque de la France. Malheureusement, à mesure qu'ils nous révélaient ses beautés, on commençait à les détruire. Le siècle dernier, qui les a mises en lumière, en aura aussi fait disparaître un grand nombre. Une exploitation plus complète de notre sol, les défrichements de forêts, les dessèchements d'étangs, la régularisation des cours d'eau et l'utilisation de leurs chûtes, l'établissement des voies ferrées, la création des grandes usines avec les bouleversements de terrain et les amoncellements de scories qu'elles amènent, une foule de causes enfin ont provoqué des transformations, parfois nécessaires, toujours funestes à l'aspect des lieux où elles se sont produites. Si un mouvement louable, mais un peu trop tardif, s'est prononcé récemment en faveur de la protection de nos vieux monuments et de nos paysages, c'est une preuve concluante des actes de vandalisme et des irréparables destructions que depuis longtemps les uns et les autres ont subis. Le goût même du pittoresque y avait contribué en quelque manière. Jamais on n'a aimé la nature d'une passion

si violente; jamais on n'a parlé d'elle avec des attendrissements aussi verbeux. Le long de notre littoral, une suite ininterrompue de chalets et de villas se pressent pour se disputer la vue de la mer : peu à peu, au fond de nos vallées les plus écartées s'élèvent des constructions gigantesques, véritables casernes, insuffisantes cependant pour contenir les amateurs de beaux sites et, sous prétexte d'un air plus pur, la foule grossissante des anémiés apporte, jusque sur les cimes les plus élevées de nos montagnes, une ardeur de plaisirs et de sports variés, bien faite pour développer encore leur neurasthénie.

Cependant, malgré tant de bouleversements et de ruines, en cherchant bien, le paysagiste peut encore trouver des coins tranquilles et des beautés naturelles intactes. Mais quand il les a découverts, il doit se hâter d'en jouir, car d'amères déceptions attendent celui qui, sur la foi d'anciens souvenirs, revient dans des stations dont il a déjà goûté le charme : des arbres séculaires ont été abattus, des terrains éventrés, des maisons bâties, aux endroits mêmes où il comptait planter son chevalet. Un hôtel *modern-style*, où vous n'êtes plus qu'un numéro, a remplacé l'honnête auberge où vous étiez autrefois choyé, et à la bonne cuisine campagnarde, simple, habile à faire emploi des ressources locales, ont succédé les menus ambitieux des tables d'hôte cosmopolites, avec leurs viandes équivoques et leurs sauces frelatées. Si, par hasard, l'artiste désireux d'horizons nouveaux et de

pays moins profanés, mettant à profit les confidences d'amis ou les indications des cartes géographiques qu'il a appris à lire à son point de vue, arrive à découvrir des coins pittoresques encore ignorés, qu'il se hâte d'y courir; il ne sera pas toujours prudent pour lui d'y retourner.

IV

Il n'est pas, croyons-nous, de travail dont le charme soit comparable à celui que goûte un paysagiste peignant en face de la nature. Quitter la ville au printemps, alors qu'on est las de l'atelier, saturé de la vague odeur d'huile rance qu'on y respire, plus dégoûté encore des tableaux sur lesquels on a peiné pendant les obscures et courtes journées de l'hiver, et après quelques heures de voyage, se trouver loin de Paris, affranchi des corvées qu'on y laisse, au cœur d'un beau pays, en air pur, sans autre préoccupation que d'y vivre à son gré, de choisir à sa fantaisie les études auxquelles on va consacrer toutes ses heures et se donner tout entier, quel changement et quel repos! Peu à peu, après quelques jours de cette vie saine et bienfaisante, le calme se fait en vous et dans ce contact intime avec la nature, votre amour pour elle vous mérite ses confidences. Vous l'aviez oubliée; vos yeux s'ouvrent de nouveau à ses beautés; elle vous apparaît toujours vivante. Autour de vous,

tout en elle vous intéresse, tout vous captive. Vous voyez beau, et les journées s'écoulent désormais pareilles, remplies par les contemplations actives de l'étude.

Que de douces heures se passeront ainsi fécondes en jouissances et en spectacles imprévus ! Immobile et silencieux, au cours de ces bonnes séances de travail, vous faites vous-même partie du paysage. Vous vous familiarisez avec les bruits mystérieux qui s'élèvent autour de vous : les pins dont le murmure continu rappelle celui des vagues de la mer; les coups secs et rythmés du pic martelant sans relâche les vieilles écorces; la couleuvre qui glisse sournoisement entre les bruyères; la galopade brutale d'une harde de sangliers brisant tout sur leur passage; au coucher du soleil, les croassements des corbeaux affairés autour des cimes des grands arbres, en quête d'un gîte pour la nuit; au milieu du calme du soir, les sauvages bramements du cerf appelant sa femelle. Après vous avoir patiemment observé, les animaux, même les plus soupçonneux, s'habituent à votre présence, ils sentent en vous un ami, et s'enhardissent autour de vous. Au bord de la rivière, la fauvette de roseaux, d'abord craintive, se décide à regagner sous vos yeux son joli nid, chef-d'œuvre de fragile et intelligente architecture, et le martin-pêcheur, étincelant comme une pierre précieuse, rase près de vous, avec un sifflet aigu, la nappe d'eau tranquille, happant au passage le petit poisson qui frétillait à la surface.

Dans la haie à laquelle vous êtes adossé, le roitelet narquois rôde à portée de votre main, parmi le fouillis d'épines; plus hardi encore et plus confiant, le rouge-gorge se campe en face de vous et vous interroge curieusement de son petit œil, brillant et malin. Pendant toute une après-midi d'été, dans les Vosges, un grand lézard vert plaqué contre un rocher, au-dessus de ma tête, étalait en plein soleil son corps d'émeraude, haletant, béat, comme enivré de chaleur.

Les retraites de la forêt recèlent, dans leurs profondeurs, des hôtes nombreux et variés que, bien posté, vous voyez défiler devant vous. C'est un honnête ménage d'écureuils, agiles et si légers qu'ils courbent à peine les branches les plus frêles : une faîne ou une noisette à la bouche, ils reviennent de la provision et tardivement surpris de vous apercevoir, vexé de votre présence, le couple vous gourmande avec des gloussements de reproche et des gestes indignés. Parfois, au loin, des pas, des froissements de branches mortes ou de feuilles sèches, se rapprochent peu à peu et vous entrevoyez à travers les taillis des formes rousses et mouvantes; ne bougez pas! retenez votre souffle, et vous verrez apparaître quelque cerf qui vient de se désaltérer à la mare voisine; ou une chevrette avec son faon, la mère toujours un peu anxieuse, ne vous quittant pas du regard, le petit, gambadant étourdi, jusqu'à ce que décidément mis en méfiance, tous deux par un brusque bondissement se dérobent à votre vue.

Sans doute, ces incidents sont bien menus et ceux qui ne regardent pas la nature n'en sauraient comprendre le charme. Mais voir ainsi dans leur vrai cadre et surprendre dans leurs attitudes familières ces gracieuses créatures, ce sont là des impressions dont les paysagistes, témoins de pareilles scènes, connaissent tout le prix et qui restent profondément gravées dans leur souvenir. Involontairement la confiance de ces bêtes innocentes, dans l'homme qu'elles n'ont que trop de raisons de considérer comme leur ennemi, fait rêver à ces temps légendaires, où le mal n'existant pas, un accord affectueux unissait tous les êtres; où, dans l'immensité de ses grands aspects aussi bien que dans l'harmonie des plus petites choses, tout proclamait la beauté de l'univers.

Mais si l'étude dans la campagne est attachante, elle ne laisse pas d'être compliquée. Vous voici installé sur la petite sellette du paysagiste et avec sa prodigalité indifférente, la nature déploie devant vous la richesse infinie de ses détails. Ne pouvant les rendre tous, lesquels choisirez-vous? Lesquels doivent être négligés ou subordonnés, et quels autres doivent dominer? Les aspects qui s'offrent à vous sont d'ailleurs mobiles et fugitifs. Même avec la sérénité d'un ciel pur, les progrès ou la décroissance de la lumière amènent dans l'éclairage d'un motif des différences qui en modifient graduellement le caractère. Avec une atmosphère plus variable, ces changements sont plus brusques encore et plus accusés. Le nuage qui se forme

ou qui se dissipe, qui passe ou qui s'arrête, fait et défait à chaque instant sous vos yeux autant de tableaux différents, presque insaisissables, ayant chacun leur intérêt propre, plus ou moins marqué. Dans cette succession d'effets auquel vous arrêter? Quels traits essentiels convient-il de noter au passage? Comment, à travers cette mobilité incessante, fixer et maintenir l'unité nécessaire à votre œuvre?

Ces problèmes et bien d'autres encore qui se présentent à vous, au cours de votre étude, sont nombreux et difficiles : chacun les résout suivant son tempérament, ses aptitudes et l'expérience qu'il a acquise. A cette diversité infinie des aspects de la nature correspond d'ailleurs, en une certaine mesure, celle des interprétations que nous en ont données les maîtres, et Constable a justement signalé cette corrélation. « On ne voit jamais, disait-il, deux jours, ni même deux heures tout à fait semblables, et jamais, depuis la création, il ne s'est rencontré sur un même arbre deux feuilles qui fussent de tout point identiques. Les œuvres d'art doivent donc être aussi très variées, très différentes les unes des autres. »

Mettez en face d'un même motif vingt paysagistes et supposez-les tous également sincères et à peu près aussi habiles, ils vous donneront de ce motif vingt images très différentes. Tel en aura recherché les grandes masses, tel autre les détails; celui-ci visera la richesse des colorations, celui-là leur sobriété. Les effets de lumière modérés ou leurs contrastes violents,

le caractère de grâce ou de force, la beautés des silhouettes ou la puissance du modelé, bien d'autres visées encore, auront préoccupé ces divers artistes, ou même chacun d'eux suivant ses dispositions présentes. Avec Fromentin, il ne faut pas se lasser de le redire : « L'art de peindre est peut-être plus indiscret qu'aucun autre. C'est le témoignage indubitable de l'état moral du peintre au moment où il tenait la brosse. » Son œuvre est transparente et en même temps qu'il traduit à sa façon le coin de nature qu'il a sous les yeux, il se découvre lui-même et donne, à qui sait voir, l'idée non seulement de son talent, mais de sa volonté, de son goût, de la tournure de son esprit.

A travers cette diversité extrême des interprétations, bien des traits communs se retrouvent chez les artistes d'un même pays et d'un même temps. Tout d'abord, nous l'avons vu, le choix des motifs a singulièrement varié, suivant les écoles et suivant les époques. Au début, les plus compliqués semblent seuls mériter qu'on les représente; puis, avec l'avènement du paysage intime, disparaissent les détails étranges et les vastes panoramas. Les contrées renommées auparavant comme les plus pittoresque sont alors délaissées pour celles dont une sorte de logique et d'harmonie préétablies déterminent le caractère. Aujourd'hui, les paysagistes jouissent d'une liberté absolue et même, en ces derniers temps, par une réaction instinctive contre les anciennes traditions, la

vogue s'est portée vers les motifs d'une simplicité enfantine : une route ou un canal, avec des arbres symétriquement plantés sur leur bords, un pont, des toits, des meules alignées le long de sillons dépouillés.

Un vrai peintre peut encore tirer parti de données aussi élémentaires, s'il en relève l'humilité par le talent qu'il y sait mettre : Cazin l'a surabondamment prouvé. Mais trop souvent, les œuvres de ce genre, prônées à grand fracas et recommandées à l'admiration du public, ne donnent même pas une idée bien nette des objets qui y sont représentés. Dans une des chapelles les plus courues, ouvertes au culte de l'art nouveau, j'entendais un de ses panégyristes les plus qualifiés s'extasier hautement sur ce qu'il prenait pour une avenue de peupliers éclairés par les derniers rayons du soleil, alors que, suivant l'indication formelle du catalogue, il s'agissait d'une enfilade de monuments et de tours échelonnés le long d'un fleuve. Si la peinture n'est pas seulement l'imitation, elle exige du moins un minimum de réalité tel que le spectateur ne soit pas exposé à de pareilles méprises. Remarquons, à ce propos, qu'il n'y a pas trop à s'étonner de la rareté des photographies faites d'après les tableaux de certains artistes cependant assez réputés. L'insignifiance de ces reproductions, privées du charme de la couleur, est déconcertante, et leur aspect reste parfois si énigmatique qu'il est très positivement difficile de trouver le sens où il

convient de les regarder. Ces aberrations d'ailleurs ne sont point particulières à la peinture : la musique, la poésie les ont également subies. Pensez à ces morceaux symphoniques ultra-modernes qui, réduits au piano et n'ayant plus le soutien du timbre varié des instruments, montrent à nu la pauvreté, ou même l'absence totale des idées; ou à ces vers de rythmes douteux dont il est impossible de découvrir le sens, tous les mots ayant une couleur, une sonorité, et même une saveur, mais n'ayant eux-mêmes aucune signification. Entre toutes ces débilités dont l'impuissance intransigeante égale les prétentions, il s'est fondé un syndicat d'admirations mutuelles, fondées sur de trop regrettables similitudes.

En ceci, comme en toutes choses, il y a une question de mesure. Corot nous a montré tout ce qu'un artiste tel que lui pouvait mettre de poésie jusque dans les motifs les plus humbles. La liberté du paysagiste demeure donc complète; mais, après avoir secoué le joug de traditions qu'avaient consacrées les maîtres, il ne doit pas abdiquer son indépendance pour se conformer aveuglément aux bizarreries et aux vulgarités de la mode. Qu'il garde donc entière sa sincérité en face de la nature; le domaine de celle-ci est infini et il y aura toujours des découvertes à y faire : si tout a déjà été dit, tout cependant reste encore à dire.

Que de fois le peintre a pu s'en convaincre lui-même dans les lieux qu'il croyait le mieux connaître!

Dans cette station d'étude dont il pensait avoir épuisé les ressources pittoresques, tel coin, où il était passé et repassé indifférent, ne lui apparaît-il pas, à certains jours, sous certaine lumière, transfiguré, paré d'une grandeur ou d'une grâce qu'il n'aurait jamais soupçonnées? Nous dirons plus : sans se priver des explorations qui peuvent le tenter, il convient que le paysagiste ait toujours, au milieu d'un pays de son choix, un lieu de retraite, pratiqué par lui depuis longtemps, où il aime à revenir. N'ayant plus à satisfaire cette curiosité inquiète qui l'agite en des localités nouvelles, il s'attachera à pénétrer le caractère intime de ce pays d'élection et, sans se disperser en aperçus sommaires, il en cherchera les traits expressifs, ceux qui font les images vivantes et durables et les gravent fortement dans le souvenir. Presque tous les maîtres ont agi ainsi et leurs noms sont inséparables de ceux des contrées qu'ils ont illustrées par leurs œuvres. C'est la campagne romaine pour Poussin et Claude; Harlem et ses environs pour Ruisdaël, Dordrecht pour Cuyp, la vallée du Stour pour Constable, la forêt de Fontainebleau pour Rousseau et Millet, les bords de l'Oise pour Daubigny, etc. Avec le temps, tous ces maîtres s'étant de plus en plus attachés à ces lieux où ils ont vécu, en ont exprimé plus profondément le charme et la beauté souveraine. La diversité des procédés techniques employés par eux — aquarelle, pastel, huile, plume et crayons — leur fournissait d'ailleurs les moyens d'en étudier

successivement tous les aspects. Chacun de ces procédés ayant sa valeur propre, il leur était possible de tirer de chacun d'eux un enseignement spécial. A côté des études méthodiquement suivies et poussées à fond, les simples croquis, les pochades rapidement enlevées ont aussi leur utilité puisque seules elles permettent de saisir au passage les effets les plus fugitifs. Pour ces effets mêmes, certains artistes, Delacroix et Corot, par exemple, avaient imaginé des modes de notation sommaires et tout à fait personnels, à l'aide de chiffres ou de signes conventionnels adoptés par eux.

Animée et fécondée par la diversité de ces travaux, la tâche du paysagiste est singulièrement attrayante. Ce serait une erreur de croire qu'elle n'a pas aussi ses dangers. Les heures les plus belles, celles du matin et du soir, sont souvent aussi les plus périlleuses. Pour aller trouver son motif, il faut parfois, sous le soleil, avec la charge de son attirail, parcourir d'assez longues distances, sur une route poussiéreuse et aveuglante. Installé sur un siège exigu, le paysagiste reste exposé à la chaleur du jour, aux averses imprévues, à toutes les moiteurs de l'atmosphère, au froid qui le pénètre et roidit à ce point ses doigts que, lorsqu'il se décide à quitter la partie, il est incapable de boucler une courroie ou d'assujettir son vêtement. Aux imprudences de la jeunesse qui se paient largement avec l'âge, s'ajoutent l'incommodité des gîtes, les auberges de propreté équivoque avec le

voisinage du cabaret attenant où, sinon chaque jour, tout au moins le dimanche, les disputes, les chants, les vociférations des ivrognes troublent votre repos fort avant dans la nuit. Joignez-y les longues réclusions causées par des pluies incessante ou par ces températures implacables pendant lesquelles la végétation elle-même, flétrie et brûlée, semble demander grâce. Mais vienne une saison plus clémente et, avec la possibilité de reprendre le travail, tous ces ennuis sont bien vite oubliés. On a dit qu'il n'était guère de préoccupation qu'une heure de bonne lecture ne parvînt à dissiper; combien les diversions que procure l'étude d'après nature sont plus salutaires encore et plus efficaces! Elles exigent de vous une participation plus active; en sollicitant toute votre attention, elles vous obligent à sortir de vous-même et arrivent à vous absorber complètement.

La meilleure preuve de cette action salutaire de la nature c'est l'attachement passionné qu'elle a inspiré à tous les grands paysagistes. Dans l'intervalle d'un court répit de la maladie qui devait l'emporter, Rousseau voulait revoir « sa chère forêt ». Au cours d'une dernière promenade en voiture, il s'était fait conduire aux beaux endroits; il s'attendrissait en revoyant les bruyères fleuries et les vieux chênes « qu'il avait tous dessinés depuis trente ans et dont il avait les portraits dans ses cartons ». Le bon Corot, à son lit de mort, se louait de sa vie, se montrait plein de reconnaissance des pures jouissances que lui

avait values « son amour de la nature, de la peinture et du travail ». Et l'ami, à qui, en même temps que ses adieux, il adressait ces suprêmes confidences, Français, repassant lui-même, quelques années après, toute sa carrière, écrivait à Édouard Charton dans une de ses dernières lettres : « Ceux qui aiment la nature et qui s'exercent à la comprendre et à l'approfondir trouvent la récompense de leurs efforts, tout au moins en eux-mêmes.... Si j'étais à recommencer ma vie, je me ferais encore peintre de paysage. »

V

Le lot des paysagistes serait trop beau s'ils n'avaient à faire que des études d'après nature; par malheur, ils doivent aussi faire des tableaux.

Entre ces deux tâches, il est vrai, la délimitation n'est pas très nette et de notre temps surtout une extrême confusion s'est produite à cet égard. Le plus souvent, en effet, les paysages qui figurent à nos expositions ne sont que des copies, grandies ou à peine modifiées, d'études exécutées d'après nature, quand ce ne sont pas ces études elles-mêmes. On comprend d'ailleurs qu'une fois entrées dans les habitudes, ces pratiques se soient rapidement développées, jusqu'à devenir tout à fait exclusives. Dans le commerce assidu que les paysagistes doivent entretenir avec la nature, tout en elle leur paraît si

beau, qu'à la prendre ainsi pour soutien continuel, ils arrivent bientôt à ne plus pouvoir se passer d'elle. La continuité d'un travail aussi attrayant n'excluant pas une certaine paresse d'esprit, ils ne s'aperçoivent même pas qu'ils en sont venus à considérer comme un but et une fin ce qui, pour leurs devanciers, n'avait été qu'un moyen. En rentrant à l'atelier, livrés à leurs seules ressources, ils sentent, avec l'effacement graduel de leurs impressions et de leurs souvenirs, une incapacité croissante à faire des tableaux. Ceux qui s'y appliquent encore deviennent de plus en plus rares : leur tâche est ingrate et elle n'est pas encouragée par l'opinion.

Et cependant le tableau doit avoir ses qualités propres, sinon supérieures à celles de l'étude d'après nature, tout au moins différentes. Si cette étude est restée isolée, elle ne répond pas à son objet ; elle est incomplète. Il faut qu'elle ait un lien avec celles qui l'ont précédée, avec celles qui la suivront ; que toutes contribuent à développer chez le paysagiste la mémoire, l'esprit d'observation, le goût et le sens des ensembles, cette faculté de dégager d'accidents particuliers et d'indications fragmentaires quelques lois d'ordre plus général qui constituent la science complexe du dessin, des valeurs, des effets, des harmonies, en un mot de tous les éléments de l'art de peindre mis en œuvre dans l'exécution d'un tableau.

Il est certain que les recettes et les vieilles formules ont fini leur temps ; que les anciens procédés

de composition, les coulisses complaisantes et les repoussoirs, le balancement trop rythmé des lignes et des masses ne sont plus de mise. Mais les conventions qui les ont remplacées valent-elles mieux ? Pour avoir, autrefois, un peu trop cherché l'ordre, la pondération, abusé de la littérature, exclu au nom du goût certaines réalités comme trop familières, n'avons-nous pas versé dans la confusion, l'absence de toute discipline, la gaucherie ou l'extrême vulgarité, les symétries ou les incohérences également puériles ?

La recherche du tableau avait du bon : elle supposait une préparation, un dessein mûri, le choix et l'accord des divers éléments qui devaient entrer dans l'œuvre projetée, leur subordination en vue d'une impression dont il fallait assurer la clarté et la force. En dépit des affirmations de l'ignorance, tout cela est nécessaire pour la création de l'œuvre d'art ; mais à la condition que l'effort indispensable pour acquérir ces qualités demeure absolument caché.

L'obligation de faire à tout prix du nouveau, et par conséquent de ne ressembler en rien au passé, complique singulièrement à notre époque la tâche du paysagiste. Mais là encore une étude attentive et intelligente de la nature peut l'éclairer et le guider. S'il n'est guère de contrées, si insignifiantes qu'elles paraissent, où il ne trouve à s'intéresser, à se prendre à quelque chose — la lumière les éclaire toutes, et au-dessus de toutes il y a le ciel, — il est cependant

permis d'affirmer qu'il goûtera davantage celles qui semblent manifester une logique et une harmonie qui les recommandent à son attention. A certaines heures, en certaines saisons, un concours particulier de circonstances favorables peut encore ajouter un charme imprévu à l'aspect de ces contrées. On dirait alors que tous les détails ont été choisis pour donner à de pareils spectacles ce cachet d'unité et de beauté supérieures qui les grave d'une manière ineffaçable dans notre souvenir.

L'artiste digne de ce nom doit, par son travail et par la conduite de toute sa vie, se maintenir en état de profiter des enseignements que lui fournit la nature en de tels moments. C'est souvent notre faute si ces occasions de nous instruire sont pour nous trop rares et trop courtes, si elles ne produisent pas sur nous une action plus durable. Sur ce point encore, Corot nous servirait, au besoin, d'exemple. Son âme exquise avait été dès ses débuts et devait rester toute sa vie ouverte à tous les nobles sentiments. Sa constante sérénité et la joie qu'il avait de produire faisaient l'étonnement et l'envie d'Eugène Delacroix qui, toujours ardent et troublé, ne pouvait secouer les tourments et les inquiétudes fiévreuses que lui causait la pratique de son art. A la suite d'une visite faite à l'atelier de Corot, il écrivait dans son journal : « Il m'a dit d'aller devant moi, en me livrant à ce qui viendrait. C'est ainsi qu'il fait la plupart du temps, et il n'admet pas qu'on puisse faire beau en se donnant de la peine. » Il s'en était pourtant

beaucoup donné et il avait traversé des périodes difficiles. Mais de bonne heure il avait discerné sa voie et il l'avait suivie sans hésitations. Portant son attention sur toutes les parties de son art, ne se lassant pas d'étudier, il avait mérité de conserver jusque dans sa vieillesse le charme d'ingénuité et de poésie qui rayonne dans toutes ses œuvres. Ses tableaux avaient toute la saveur d'études faites d'après nature et ses études toute l'autorité de tableaux composés à loisir. Corot, cependant, ne se croyait pas un novateur; il ne visait pas à faire une révolution. A tous ses mérites il joignait une délicieuse modestie. Il se plaisait à répéter combien il devait aux enseignements purement académiques de Michallon, d'Édouard Bertin et d'Aligny, et il se montra toujours reconnaissant de leurs conseils. Ce n'est pas lui qui eût songé à faire table rase du passé; à croire qu'après tant de maîtres et de chefs-d'œuvre produits par eux, il convînt de recommencer à ses risques l'histoire de la peinture, et, sous prétexte de naïveté, de retourner à ses premiers tâtonnements. De son temps, les artistes acceptaient encore l'obligation d'un apprentissage; ils respectaient leurs maîtres, tout en apprenant graduellement à se passer d'eux et à trouver dans l'étude de la nature le complément d'instruction que seule elle pouvait leur donner. Sans accepter aveuglément les traditions du passé, ils estimaient qu'il y en a de nécessaires, parce qu'elles tiennent aux principes et aux racines mêmes de leur art. Ils pensaient que le dessin est l'élément

essentiel de cet art, le support indispensable de la couleur et qu'on ne saurait jamais assez dessiner; que l'exécution, parce qu'elle est de très près liée au dessin, peut ou amoindrir une œuvre, ou la faire puissamment valoir; qu'il ne faut aucunement confondre avec l'exécution cette virtuosité banale qui n'est qu'une vaine parade; tandis qu'en réalité, si elle est en rapport avec le caractère du sujet, l'exécution ajoute à son expression et lui communique quelque chose de la diversité et de la vie même de la nature.

En dépit de ses incohérences et de ses pauvretés, l'art prétendu moderne affiche les plus étranges prétentions. Nous avons dit de quelle simplicité il se contente dans le choix des motifs de ses paysages. Ses ambitions, du reste, ne sont pas plus hautes dans la peinture de genre et l'on ne saurait s'intéresser beaucoup au personnel plus que suspect de créatures dégradées, déformées, qu'il nous montre dans les déshabillés les plus provocants et les poses les plus risquées, parmi les bars, les fêtes foraines, les bals publics et les lieux moins avouables encore où il se complaît. Jamais d'ailleurs on n'a autant parlé de la mission sociale de l'art et du rôle qu'il doit jouer dans l'éducation populaire. A moins que la laideur habituelle et les allures grossières de tout ce joli monde ne visent à en inspirer le dégoût, il est difficile de comprendre la satisfaction qu'on trouve et l'insistance qu'on met à nous infliger d'aussi plates turpitudes, à placer incessamment sous nos yeux dans

leur affligeante nudité, ces dames avachies qui vaquent aux soins les plus secrets de leur toilette. Nous pensons que, sans en contester la modernité, il n'y a pas lieu d'être fier de pareilles trouvailles. Des critiques d'*avant-garde*, comme ils s'appellent, se sont faits les apôtres de ces doctrines équivoques et nous tiennent au courant de leurs merveilleuses découvertes. A grand renfort de néologismes, d'adjectifs rares et d'hyperboles fantaisistes, ils ne se lassent pas de nous annoncer chaque jour l'avènement de quelque maître ignoré, qu'un autre détrônera le lendemain. Jamais, à les en croire, aucune époque, aucune école n'aura vu une si abondante éclosion de chefs-d'œuvre et, depuis que le génie court ainsi les rues, il se trouve que les talents se font de plus en plus rares. Suivant eux, les admirations anciennes sont des superstitions qu'il faut secouer, et, comme pour les renier avec plus d'éclat, ils les remplacent par des fétiches, qui, une fois adoptés par l'opinion, deviennent sacrés et peuvent tout se permettre. Quoi qu'ils fassent, ceux-ci sont intangibles et leurs fantaisies les plus ridicules trouvent des panégyristes empressés. « Arrêtez-vous, leur crie-t-on de toutes parts, dès les premiers linéaments de chacune de leurs œuvres ; ne compromettez pas la sublimité de cette ébauche, la grâce irrésistible de ces indications sommaires ! » Et, vous le savez assez, ceux qu'on adjure ainsi n'ont garde de résister à de si flatteuses instances. Dans la coulisse, d'ailleurs, des marchands avisés donnent la note à ceux qui

conduisent le chœur triomphal et la foule toujours croissante des snobs emboîte le pas avec sa docilité moutonnière, raffinant, épiloguant, se flattant de tout comprendre, même lorsqu'il n'y a rien, distinguant nettement ce qui échappait au vulgaire, même lorsqu'on a oublié d'allumer la lanterne. Ainsi que les admirations, les dédains de ces dilettantes sont faits d'ignorance, et, comme ils ne regardent pas plus la nature qu'ils ne connaissent l'art du passé, leur incompétence universelle autorise chez eux ces affirmations tranchantes dont ils sont coutumiers, sans qu'ils s'aperçoivent des démentis qu'à chaque instant ils se donnent à eux-mêmes.

La paresse des jeunes gens et leur désir d'arriver s'autorisant de pareilles complicités, ils s'improvisent peintres à l'âge où ils devraient apprendre leur métier, et, pour conserver leur précieuse individualité, ils négligent d'acquérir par des études désintéressées cette instruction professionnelle que plus tard ils seront incapables de se donner. Aussi le nombre des artistes va toujours croissant et les moyens de se distinguer deviennent aussi toujours plus difficiles. Pour qu'on puisse s'y reconnaître, les groupements établis entre eux reçoivent les dénominations les plus variées : intimistes, pointillistes, orientalistes, coloniaux, peintres de la mer, de la montagne ou de la plaine, intransigeants, indépendants, gens du monde des deux sexes, employés des chemins de fer ou de diverses administrations, etc., ils trouvent tous où montrer leurs

œuvres. Du commencement de l'automne jusqu'après la fin du printemps, les expositions se succèdent ou se juxtaposent incessamment, dans les deux palais et les serres des Champs-Élysées. A côté des deux ou trois Salons réglementaires, l'horticulture, les chiens, les animaux gras, l'automobilisme ont leurs Salons particuliers, sans parler des cercles et des innombrables locaux où, à grand renfort de réclames, les marchands de tableaux ne se lassent pas de vous convier. Involontairement on se demande où vont toutes ces œuvres? de quoi vivent leurs auteurs? Questions sans doute indiscrètes et qu'il est prudent de laisser sans réponse.

Dans ces exhibitions multiples, certains artistes, tout fiers de leur liberté et comptant sur leurs seules forces, se présentent au public, isolés ou associés entre eux par des tendances ou des goûts communs. A l'exemple de ces parvenus qui éprouvent le besoin de se donner des ancêtres, vous en voyez d'autres qui dans l'histoire se cherchent et se trouvent des patrons, dont ils se prétendent les continuateurs ou les héritiers. Certain Salon d'automne — qui a laissé dans l'esprit des visiteurs des souvenirs d'une jovialité ou d'une tristesse également justifiées — fut placé sous l'invocation d'Ingres, hommage dont le maître, qui en était l'objet, aurait été aussi surpris qu'irrité. Ces rapprochements, où l'audace le dispute à l'ignorance, sont devenus d'usage courant chez certains critiques : un peintre qui n'a jamais manifesté le moindre souci

de la composition dérive directement de Poussin ; tel autre, connu par l'épaisse lourdeur de sa facture, n'a rien à envier à la suprême élégance de Watteau. Ces contre-vérités trop ingénieuses, indéfiniment répétées, peuvent à la longue rencontrer quelque crédit. On s'habitue à entendre dire périodiquement que la lumière, le plein-air, le clair-obscur et l'harmonie des colorations viennent d'être découverts, alors que Titien, Claude, Rubens, Rembrandt, Velazquez et bien d'autres les ont pratiqués, non sans quelque distinction. Il est vrai que chez ces grands artistes, telle qualité, si elle dominait, n'excluait pas d'autres qualités qui, pour être moins brillantes, coexistaient cependant. Nous avons changé tout cela : aujourd'hui une qualité n'est reconnue qu'à la condition d'annihiler toutes les autres, et, par une tactique que l'on croit habile, mais dont on a certainement trop abusé, on érige en mérites les défauts les plus évidents. Une œuvre est d'autant plus poétique, plus expressive qu'elle reste plus flottante, plus vague, la collaboration du public devant, dans la plus large mesure, suppléer à ce qui lui manque. Le mysticisme et le symbolisme d'ailleurs sont venus fort à point pour légitimer toutes les incorrections du dessin, toutes les crudités ou les indigences de la couleur. Quant à l'exécution, c'est bien pis encore, et dans les paysages les plus impressionnistes l'intransigeance de leurs auteurs se donne librement carrière. Aux yeux de certaines gens, une exécution à peu près

correcte est la marque la plus honteuse du *vieux jeu*, une tare absolument méprisable. C'est dans l'exécution qu'apparaissent avec le plus d'éclat toutes les nouveautés de l'art ultra-moderne : touches en hachures, en zigzags, en virgules, en petits ronds, en pointillages irisés, empâtés, et non fondus, afin, nous dit-on, d'agir plus fortement sur la rétine. Même sans professer un respect superstitieux de l'exécution, il est permis de croire qu'elle n'est pas indifférente dans les œuvres d'art. Les Hollandais l'ont assez victorieusement démontré, et si les tremblements ou les brusqueries de Rembrandt dans ses dessins, et de Millet dans toutes ses œuvres, nous ont appris que des pierres précieuse peuvent être à demi cachées dans la gangue où ils les ont laissées, encore fallait-il qu'elles s'y trouvassent. Si l'on ne veut pas que nous nous arrêtions à certaines factures, qu'on n'attire pas sur elles notre attention par leur insuffisance trop notoire. Les fautes d'orthographe n'ont jamais passé pour des témoignages d'originalité, mais bien pour des marques positives d'ignorance. Avec les constatations formelles qu'on y trouve, l'histoire et les musées attestent nettement que les plus grands maîtres sont aussi ceux qui ont excellemment possédé la technique de leur art; qu'avant d'avoir tout leur génie, ils ont commencé par avoir plus de talent que leurs contemporains, et que, sentant qu'ils avaient quelque chose à dire, ils n'ont pas voulu être arrêtés à chaque instant par les lacunes de leur instruction

professionnelle. Mais on n'a que faire des enseignements que peuvent nous procurer les maîtres du passé : c'est un poids mort, encombrant, inutile à traîner. De moins en moins on les étudiera : on n'a plus de temps à perdre pour comprendre et admirer des chefs-d'œuvre qui sont comme la condamnation vivante de l'art d'aujourd'hui, un reproche pour ceux qui le pratiquent ou qui le prônent. Les ignorer est déjà une force, en attendant que les dénigrer devienne un mérite. Ces vieux sont bien fades et trop équilibrés pour nous. Laissons-les donc et soyons modernes : l'art date d'aujourd'hui.

Il est un peu humiliant d'avoir à faire de pareilles constatations dans ce pays de France naguère réputé pour son goût, pour l'ordre et la clarté des idées et l'on n'est pas moins écœuré de voir que le ridicule, qui autrefois tuait les gens, est devenu pour beaucoup une profession, un moyen de se faire connaître et de parvenir. Nous conviendrons volontiers que, si regrettables que soient chez nous ces erreurs, elles aboutissent à des résultats plus monstrueux encore à l'étranger, toujours empressés à nous imiter. On commence d'ailleurs à s'habituer à des travers dont l'exagération même finit par provoquer l'indifférence et qui ne soulèvent plus ni colère, ni surprise, le public parisien ne s'étonnant plus et ne s'irritant plus de grand'chose. Dans l'existence agitée, haletante qui lui est faite, il n'a guère le temps de s'arrêter, et si quelque velléité lui prenait de regarder de plus près

une de ces œuvres ultra-modernes, il s'apercevrait bien vite que le plus souvent elle s'est révélée à lui tout entière, dès le premier coup d'œil, et qu'un plus long examen n'aurait pour effet que de lui en découvrir les défauts. Les artistes, en somme, auraient mauvaise grâce à se plaindre d'un état d'esprit qu'ils ont eux-mêmes créé. On les a trop gâtés, trop choyés ; ils sont trop nombreux ; ils produisent trop et trop vite. Au lieu d'être une aristocratie, l'art, comme la littérature, comme la politique, a été envahi par la rue : il a le public qu'il mérite.

Et cependant, à côté de ces manifestations tapageuses et discordantes, il y a encore des artistes qui vivent dans leur coin, étrangers aux intrigues, appliqués à leur travail. Il semble qu'il leur faille quelque courage pour résister au courant qui entraîne tant de leurs confrères. En réalité, ils ont choisi la meilleure part. D'ailleurs, eux aussi, ils ont leur public, moins bruyant et moins capricieux. S'il n'est guère de gageure, si audacieuse qu'on la suppose, qui aujourd'hui ne puisse être soutenue, à force de réclames, par certains critiques, il convient d'ajouter que rien de bon, non plus, ne se perd. C'est des amis inconnus qu'ils ont mérités, et dont les sympathies viennent spontanément les chercher, c'est de ceux de leurs confrères qui comprennent comme eux la dignité de l'art, qu'ils recevront de précieux encouragements. Les meilleurs, ils les trouveront en eux-mêmes, et pour en revenir à nos paysagistes, ceux qui seront

restés constamment fidèles aux enseignements de la nature ne cesseront pas de découvrir en elle des beautés nouvelles; ils profiteront de plus en plus de son étude. Ils ne sont maîtres ni des distinctions officielles, ni des ventes fructueuses; ils le sont de la direction de leur vie. Si le succès leur arrive, ils ne se laisseront pas griser par lui; ils ne lui sacrifieront jamais cette entière sincérité dont aucun avantage extérieur ne peut remplacer l'intime contentement. La nature, à l'étude de laquelle ils se sont voués, ne saurait les tromper, et en dépit des chefs-d'œuvre qu'elle a déjà inspirés, il n'est pas à craindre que la source à laquelle on a tant puisé soit jamais tarie : elle seule est pure, elle seule est inépuisable.



CLAUDE FABRI DE PEIRESC
ET SA CORRESPONDANCE

Après avoir été longtemps sinon oublié, du moins un peu méconnu, Peiresc est aujourd'hui à l'honneur. Presque aussitôt après sa mort, sa biographie avait été écrite en latin par Gassendi, qui, ayant vécu avec lui dans une étroite intimité, était en situation de le bien connaître. Mais mieux encore que ce panégyrique, d'ailleurs très sincère, la correspondance de Peiresc recommande sa mémoire. Elle offre en même temps à l'histoire des sciences, de la littérature et de l'art, et à l'histoire même de notre pays, un ensemble prodigieux de documents aussi variés que sûrs. En se consacrant avec autant d'ardeur que d'intelligence et de savoir à la publication de ces lettres, M. Tamizey de Larroque a élevé à notre grand érudit un véritable monument. Nul n'était mieux préparé que lui à cette tâche dans laquelle il a consumé les quinze dernières années de sa vie studieuse. Il y travaillait encore à la

veille de sa mort et corrigeait les épreuves de l'avertissement placé en tête du VIIe volume qu'il n'eut pas la joie de voir paraître. Comme si ce n'était pas encore assez pour lui de l'hommage qu'il rendait ainsi à Peiresc, le savant éditeur et commentateur de ses lettres avait, en de nombreuses brochures, mis plus particulièrement en lumière certains côtés du grand homme pour lequel il professait un culte, et quelques-uns des personnages curieux ou célèbres avec lesquels celui-ci était en relations. Chargé de surveiller le travail de M. Tamizey de Larroque, M. Léopold Delisle lui a très libéralement prêté son précieux concours. Avec sa haute compétence, il signalait déjà, il y a près de trente ans, tout l'intérêt qui s'attachait à cette importante publication. Par des extraits bien choisis et groupés avec art, il faisait magistralement ressortir la merveilleuse activité de Peiresc et ses aptitudes vraiment encyclopédiques. Rencontrant sur mon chemin cette attrayante figure de l'un des plus chers amis de Rubens, j'ai été à mon tour séduit par les solides et charmantes qualités de Peiresc. A l'aide de cette correspondance et des études qu'elle a provoquées, je voudrais essayer de dégager les principaux traits de l'aimable physionomie d'un lettré et d'un savant qui fut en même temps un grand homme de bien.

I

La famille de Peiresc était ancienne. Un de ses ancêtres, originaire de Pise, était venu se fixer en France du temps de saint Louis. Son père, Raynaud de Fabri, conseiller du roi en la cour des comptes de Provence, habitait la ville d'Aix où siégeait cette cour, et il y avait épousé une jeune fille, Marguerite de Bompar, si remarquable par sa beauté qu'à son passage à Aix, Catherine de Médicis, la distinguant parmi ses compagnes, l'avait embrassée. C'est par elle que son mari était entré en possession de la seigneurie de Peiresc située dans les Basses-Alpes et dont leur fils devait prendre le nom[1]. A raison de la peste qui régnait à Aix, la cour s'était transportée à Brignoles, et c'est non loin de là, à Belgentier, dans un domaine appartenant à Raynaud de Fabri, que sa jeune femme, restée assez longtemps sans enfants, était accouchée, le 1er décembre 1580, d'un fils qui aux noms de Claude Fabri joignit plus tard celui de Peiresc. L'acte du baptême officiel, qui eut lieu à Belgentier le 26 décembre suivant, contient, à la suite de la mention des « perrin et merrine », un souhait de longue vie pour le nouveau-né. Ce vœu ne

1. Le frère de Peiresc porta, de son côté, le nom de Valavès, emprunté à un autre domaine appartenant également à sa famille.

devait pas être exaucé, car l'enfant resta toujours chétif, et, malgré la constante régularité de sa vie, il fut de bonne heure exposé à de nombreuses maladies. Mais il était plein de courage et, dès ses premières années, il montra le plus vif désir de s'instruire. Une partie de ses études avait été faite dans le voisinage même de Belgentier, au collège de Saint-Maximin, au milieu de cette contrée à la fois sauvage et gracieuse où s'était écoulée son enfance.

Dès sa jeunesse, Peiresc manifesta un goût marqué pour l'archéologie, et Gassendi, son biographe, raconte que cette passion s'était déclarée chez lui à l'âge de quinze ans, à la suite du don qui lui avait été fait d'une médaille d'or trouvée à Belgentier et dont il avait su déterminer lui-même la date et l'origine. Après avoir reçu à Avignon une instruction solide, Claude, que son père destinait à la magistrature, était parti, en 1599, pour aller, suivant la mode de cette époque, se perfectionner en Italie dans l'étude du droit. A Padoue, l'université, alors la plus en vue, tout en s'occupant surtout de cette étude il avait fait l'étonnement de ses professeurs par l'étendue et la précocité de son savoir. Il prélevait sur ses heures de loisir le temps nécessaire pour se livrer à des recherches historiques et pour suivre également des cours de botanique et d'astronomie. Les séjours qu'il fit ensuite dans les principales villes de l'Italie lui avaient permis de nouer des relations avec les hommes les plus distingués qui s'y trouvaient. A Rome, il avait surtout

frayé avec des antiquaires, et, comprenant tout le parti qu'on pouvait tirer de l'étude des monuments figurés pour la connaissance du passé, il commençait dès lors à réunir le premier noyau d'une collection d'objets antiques de toute sorte. Comme il se trouvait à Florence à l'époque des fêtes du mariage de Marie de Médicis (octobre 1600), il avait obtenu d'être admis dans la suite de Sillery, l'ambassadeur de France. Dans cette ville, aussi bien qu'à Mantoue, où l'attiraient les collections des princes de Gonzague, il aurait pu rencontrer à ce moment Rubens, alors en Italie, mais qu'il ne devait connaître que plus de vingt ans après. A Venise, à Bologne, à Pise, à Naples, il continua avec une ardeur infatigable à voir tout ce qui pouvait l'intéresser, monuments, objets d'art ou curiosités naturelles.

Après deux ans et demi d'absence, Claude revenait en France par Milan, Genève et Lyon. Son instruction était plus que suffisante pour entrer dans la magistrature et y tenir sa place avec honneur. Mais son désir de pousser plus loin ses études était encore trop vif pour qu'il se résignât à vivre paisiblement à Aix. Montpellier l'attirait, et la présence dans cette ville du jurisconsulte Pacius lui offrait la possibilité de s'avancer encore dans la science du droit, en prenant ses leçons. Il avait donc écrit à son père pour le prier instamment de lui accorder, ainsi qu'à son frère qui était venu le rejoindre en Italie, la faveur de prolonger leur absence. Touché par la demande de

ses fils, leur père se rendit à leur prière. Ce n'était pas seulement, du reste, la présence de Pacius qui retenait les deux frères à Montpellier, et cette ville était alors devenue pour toute la région le centre des études les plus variées. L'enseignement de la botanique, entre autres, y était depuis longtemps en honneur. La première, en effet, elle avait possédé un jardin public où se trouvaient réunies les plantes exotiques les plus rares qu'on connût alors, et Guillaume Rondelet, l'évêque Pélissier et Richer de Belleval avaient successivement contribué au développement de cette science. On conçoit le charme que tant de ressources d'instruction offraient à la curiosité de Peiresc. Il ne devait pas cependant négliger l'étude du droit, à laquelle il réservait le meilleur de son temps. Aussi, rentré à Aix à la fin de 1603, il y avait conquis avec éclat le grade de docteur le 18 janvier 1604. Mais toujours désireux d'accroître ses connaissances, le jeune homme obtint de son père de reculer encore son entrée au parlement pour donner satisfaction à un désir d'apprendre qui, avec l'âge, devenait toujours plus impérieux.

La ville d'Aix était aussi, à cette époque, un milieu singulièrement propre à contenter sur ce point ses désirs : archéologues, érudits, lettrés, poètes même, il y trouvait à qui parler. Avec son sens droit et ferme, sa haute probité et sa grande situation, le président Du Vair, qui y résidait alors, était lui-même un écrivain et un orateur d'un rare mérite.

Venu de Normandie en Provence avec le duc d'Angoulême, grand prieur de France, le poète François Malherbe s'était également fixé en 1586 à Aix, où il avait épousé une veuve, Madeleine de Coriolis, fille d'un président du Parlement et issue d'une vieille famille du pays. Ami de Du Vair, Malherbe préludait à la charge de poète de cour en rimant en l'honneur de Marie de Médicis une pièce de vers qu'il remettait à la nouvelle reine de France au moment où elle passait par Aix pour rejoindre à Lyon son mari. En dépit de la différence des âges, Peiresc avait inspiré à Du Vair et à Malherbe une très vive affection. Ce dernier que son humeur, plus encore que les nécessités de sa carrière, devait séparer de sa femme jusqu'à la fin de sa vie, ne cessa jamais cependant d'être tenu au courant des moindres incidents qui pouvaient survenir dans sa famille, grâce aux lettres que son ami lui adressait avec une régularité ponctuelle.

A côté des satisfactions élevées que Peiresc trouvait dans un pareil commerce, il goûtait aussi le plaisir de se livrer à sa passion de collectionneur dans une contrée où abondaient les souvenirs et les monuments du passé. La capitale de la Provence comptait déjà à cette époque des amateurs et des curieux réputés, parmi lesquels on citait en première ligne Antoine de Bagarris, sieur de Rascas, possesseur d'un grand nombre d'objets d'art, de statues dont « cinquante colosses », de bas-reliefs, de vases

antiques et de médailles, et qui, dès la fin de 1602, était appelé à la garde du Cabinet du roi. Un autre amateur, le conseiller François du Perrier — celui-là même que Malherbe devait rendre célèbre par l'ode qu'il lui adressait à la suite de la mort de sa fille, — avait hérité de son grand-père, Gaspard du Perrier, d'une collection de médailles qu'en 1608 les États de Provence achetaient au prix de 5 000 écus pour en faire présent à Henri IV. Enfin un notaire royal, Boniface Borilli, descendant d'une longue lignée de tabellions — son étude était depuis plus de deux cents ans dans sa famille, — commençait également à former une collection que Louis XIII, à son passage à Aix en 1622, honorait d'une visite, au cours de laquelle il offrait en cadeau son propre baudrier au brave tabellion, à qui une si haute faveur tournait complètement la tête.

Les relations nouées entre Du Vair et Peiresc étaient bientôt devenues si cordiales que le président, ayant été appelé à la cour en 1605, n'avait pu se séparer de son jeune ami et l'avait décidé, ainsi que Malherbe, à l'accompagner à Paris où il l'introduisit dans la compagnie des hommes éminents qu'il y connaissait lui-même. On peut penser qu'avide de s'instruire comme il l'était, le jeune homme se trouvait là dans son élément. Mais l'occasion de voir encore du nouveau et d'étendre le cercle de ses relations se présentait pour lui dès l'année suivante. C'est probablement, d'ailleurs, d'après les conseils et muni des recommandations de Du Vair, — qui lui-même avait été autrefois

envoyé en mission en Angleterre, — que Peiresc acceptait d'être attaché à l'ambassade d'Antoine de la Baroderie à Londres. Il y était accueilli par les savants et les érudits le plus en vue, tels que Cambdem, Robert Cotton et Barclay. Le petit séjour qu'il fit ensuite en Hollande, à son retour, devait laisser dans son esprit une impression encore plus profonde. Par la conscience et l'étendue des recherches de ses savants dans tous les ordres d'études, la Hollande avait depuis longtemps attiré l'attention de Peiresc. Dès son séjour à Padoue, il était en correspondance suivie avec la plupart des hommes distingués de ce pays, entre autres avec de l'Écluse, à qui il faisait des envois de plantes du Midi. Il eut donc grand plaisir à s'arrêter à Leyde pour s'entretenir avec lui ainsi qu'avec Scaliger. A la Haye, il voyait Grotius, qu'il devait plus tard retrouver à Paris, après son évasion du château de Lövenstein. En Belgique, il visitait la collection d'antiquités du peintre Wenceslas Cœberger, celle du bourgmestre d'Anvers Nicolas Rockox, et il recevait au château de Beaumont l'hospitalité du prince de Croï.

Après cette longue absence, Peiresc rentrait enfin à Aix, où il héritait de la charge de conseiller au Parlement dont son oncle était titulaire. Installé dans cette charge le 24 juin 1607, il y acquérait bientôt, grâce à son intelligence et à sa droiture, l'estime affectueuse de ses confrères. Mais ses fonctions étaient loin de suffire à son activité, et sa correspon-

dance ainsi que ses études très variées se disputaient ses loisirs. Avec son mérite et sa fortune, il était en droit d'aspirer aux mariages les plus enviables. Son père le pressait en vain de fixer son choix, et, voyant son peu d'empressement à cet égard, il avait même préparé pour lui un établissement aussi honorable qu'avantageux. Peiresc déclinait respectueusement ses propositions. Jaloux de conserver son indépendance pour se livrer tout entier à ses chères études, il devait toujours, comme l'a dit un de ses amis, « mésestimer les femmes ». Son année était partagée entre sa résidence à Aix, où il avait sa bibliothèque et ses collections, et Belgentier, où il faisait de fréquents séjours. Son amour très vif de la campagne et de la nature l'y attirait de plus en plus. La situation de Belgentier explique assez, du reste, la prédilection que ce coin de terre lui avait inspirée. Bâtie dans une espèce de cirque naturel formé par les montagnes, l'habitation basse et spacieuse a conservé sinon ses dispositions intérieures, du moins son aspect ancien, tel que nous le montre la gravure d'Israël Silvestre exécutée vers le milieu du XVII[e] siècle [1]. Avec les grands arbres qui la dominent, des ormes, des eucalyptus et quelques vieux platanes, peut-être contemporains de Peiresc, elle semble plutôt une exploitation rurale qu'un château. Près d'une longue terrasse, un pont dissimulé sous sa

1. Belgentier appartenait alors au baron de Rians, neveu et héritier de Peiresc.

parure de lierre enjambe le Gapeau qui borde le jardin. La gracieuse rivière, assez près de sa source en cet endroit, épand entre des roches moussues ses eaux rapides et claires, grossies çà et là par les ruisseaux qui descendent des sommets voisins. Des érables, de grands saules, des frênes et des chênes se pressent sur ses bords et joignent de l'une à l'autre rive leurs cimes qu'escaladent des lianes de chèvre-feuilles ou de clématites, dont le fouillis impénétrable dérobe, en certains endroits, la vue du petit cours d'eau. La vallée encore assez étroite est parsemée des plantes les plus variées, dont le parfum très vif se mêle au printemps à celui des arbres en fleurs, des cerisiers surtout, qui abondent dans la contrée. Tout respire la gaieté, la paix, la fécondité, et les montagnes aux profils austères ajoutent leur beauté grandiose au charme de l'aimable retraite qu'elles abritent de toutes parts. Sur leurs flancs, une flore très riche offrait à Peiresc les plus intéressantes herborisations, et les découvertes fréquentes de monuments ou d'objets anciens faites dans les environs lui fournissaient aussi l'occasion de contenter sa passion toujours plus vive pour l'archéologie.

C'est ainsi que s'écoulait sa studieuse existence quand Du Vair, nommé en 1616 chancelier de France, l'attira de nouveau à Paris, où il demeura près de sept années. Sans parler de quelques amis anciens qu'il y retrouvait, Malherbe notamment, Peiresc entrait successivement en relations avec des érudits

tels que N. Le Fèvre, Jacques Bongars, les frères Sainte-Marthe, Nicolas Rigault, Saumaise, les de Thou et surtout les frères Du Puy, pour lesquels il conçut et montra jusqu'à sa mort la plus tendre amitié. Dans ce cercle d'esprits distingués, il tenait dignement sa place et pouvait à son gré satisfaire toutes ses nobles curiosités. C'est en 1621 qu'il avait personnellement connu Rubens, avec lequel Rockox et Gevaert, le greffier d'Anvers, l'avaient depuis quelque temps déjà mis en relations. Une étroite intimité s'était aussitôt établie entre eux, fondée sur la similitude des goûts et sur une courtoisie pareille, et les lettres affectueuses et très vivantes qu'ils échangeaient entre eux [1], attestent leur mutuel attachement.

Bien qu'il eût conservé sa charge de conseiller au parlement d'Aix, Peiresc avait été nommé en 1618 abbé commendataire de Notre-Dame de Guîtres en Guyenne. C'était une abbaye en ruine, dont l'église avait été dévastée par les huguenots en 1570 et le couvent abandonné. Au lieu de profiter des revenus attachés à ce titre, Peiresc, avec son désintéressement habituel, s'était appliqué à remettre en état la chapelle et à recruter de nouveau un personnel religieux pour le monastère. Mais, à distance, l'administration de Guîtres était chose difficile et devait lui causer maint ennui [2]. Les lettres qu'il en recevait ne lui

1. La première de ces lettres est datée du 27 octobre 1621.
2. Voir à ce propos : *Peiresc, abbé de Guîtres*, par A. de Lantenay; in-8, Bordeaux, 1888.

apportaient le plus souvent que des nouvelles faites pour l'attrister. « Je n'en vois jamais, disait-il, que ma santé n'en soit altérée, et il serait nécessaire pour ma santé que je n'en visse jamais. » A force de persévérance, il était cependant parvenu à rétablir l'ordre dans son abbaye. En 1623, en revenant de Paris, il était allé la visiter pour juger par lui-même de l'état des choses, et il n'avait pas manqué de voir dans les villes qui se trouvaient sur son passage, à Bordeaux notamment, les monuments et les hommes qui pouvaient l'intéresser.

A son retour à Aix, Peiresc avait repris l'existence calme et active qui convenait à ses goûts. Il pouvait à son gré s'occuper de ses collections, de ses lectures, de ses recherches et de sa correspondance, toujours plus étendue. Bon et serviable, il était reconnaissant des moindres attentions qu'on avait pour lui, et, quoique sa fortune ne fût pas très considérable, grâce à sa bonne administration et à la modération de ses désirs, il trouvait toujours de l'argent pour venir en aide à des infortunes imméritées et pour encourager les savants, les hommes de lettres ou les artistes. Parlant de lui, Chapelain vante « ce célèbre vertueux qui fait honneur à la Provence et qui a des correspondances partout où il y a du mérite et de la bonté ». Personne n'a jamais eu le cœur plus dévoué, plus tendre pour ses amis. A la mort du chancelier Du Vair, en 1621, sa douleur avait été très profonde, et dans une lettre qu'il écrivait à

Rome à Barclay (18 août 1621), il exhalait toute la vivacité de ses regrets. « Ce n'est point, disait-il, une perte réparable, ni qui me touche moi seul. Tout ce pauvre État y a assez bonne part; mais cela ne diminue rien de la mienne.... C'est la vérité que je ne me puis résoudre, et j'ai bon besoin que Dieu m'assiste après m'avoir si rudement visité.... Je suis encore si étourdi que je ne sais ce que j'écris, ni comme j'écris. »

Et peu de temps après, revenant sur cette perte : « Je me suis tellement laissé aller à ma douleur ces jours passés, écrit-il à des amis affligés comme lui, qu'il ne me semble plus bienséant d'entreprendre de consoler les autres, puisque je l'ai si mal su pratiquer sur moi-même. » Désireux de laisser un témoignage durable de sa reconnaissance envers celui qu'il considéra toujours comme son bienfaiteur, il donna tous ses soins à une publication des œuvres de Du Vair éditée avec luxe et dont il distribua à ses frais un très grand nombre d'exemplaires autour de lui.

D'une constitution très délicate, Peiresc vécut toujours avec la plus grande sobriété. La gravure de Mellan nous montre la maigreur de son visage; mais ses biographes s'accordent pour vanter la douceur de sa physionomie et la vivacité du regard de ses yeux bleus. Très simple dans sa mise, il aimait la plus méticuleuse propreté. En dépit de l'extrême régularité de son régime, sa santé était souvent fort

éprouvée, et, par conscience, il s'était cru obligé de se démettre de ses fonctions de conseiller; mais sur les insistances de ses collègues, il les avait reprises. Pendant la peste de 1628, il s'était retiré à Belgentier, où il demeura près de trois ans, sujet à des accès de maladie de plus en plus fréquents qu'il supportait avec une patience et un courage admirables. Il conserva, tant qu'il le put, son activité; au milieu des souffrances les plus cruelles, il restait affable, plus occupé des autres que de lui-même. Sa sérénité en face de la mort ne se démentit pas un instant; elle devait se manifester par des traits touchants où se peint toute la bonté de sa nature. L'avant-veille de cette mort, le 22 juin 1637, il avait, devant ses serviteurs et quelques amis, dicté son testament officiel, une pièce longue et remplie de dispositions généreusement prises en faveur de tous ceux qui lui étaient chers. Fatigué de l'effort qu'avait nécessité la rédaction de cet acte, il n'eut même pas la force de le signer, et cependant le lendemain, se sentant encore un devoir d'amitié à remplir, il avait l'énergie de dicter à son secrétaire un dernier billet adressé à son frère et dans lequel il le priait instamment d'obtenir, s'il le pouvait, du cardinal Barberini, le prieuré de Saint-Léon, que depuis longtemps il sollicitait pour son ami, M. Du Puy de Saint-Sauveur. « Puisqu'il plaît à Dieu de me rappeler, dit-il à son cher Valavès, et que nous n'avons jamais eu, vous et moi, qu'une même volonté, je vous conjure, par cette sainte union

qui a toujours été entre nous, de continuer, après ma mort, le dessein que j'ai eu de servir ces messieurs dont vous connaissez le mérite, et que j'ai tellement honorés et estimés, que je meurs avec ce seul regret de ne leur avoir pu donner en effet le témoignage du désir que j'avais eu de leur rendre ce petit service.... C'est ce que, ne pouvant écrire, j'ai voulu dicter à mon secrétaire. Adieu, mon cher frère, priez Dieu pour moi. » Quelques heures après, Peiresc mourait entre les bras de Gassendi, le fidèle ami de ses dernières années.

II

A la suite des guerres intestines qui depuis si longtemps désolaient la France, le besoin d'une vie plus tranquille et plus sûre s'était fait peu à peu sentir. Au contact d'une cour élégante et polie, près de laquelle les poètes et les artistes étaient en honneur, les hommes qui avaient le goût des choses de l'esprit, lettrés ou savants, assez isolés jusque-là, commençaient à se grouper, à frayer les uns avec les autres. On regardait à côté de soi, on essayait de se connaître; on savait quels étaient chez nous et à l'étranger les contemporains les plus remarquables par leur savoir ou leur talent; on s'intéressait à leurs travaux, on les visitait. La philosophie, le droit, la politique sociale, l'exégèse et l'histoire comptaient

partout des écrivains distingués. En même temps qu'une étude plus attentive de l'antiquité portait les érudits à compléter et à reviser les textes de tous les auteurs anciens et à dresser ainsi comme le bilan du passé, d'autres s'efforçaient d'ajouter aux connaissances acquises par des observations rendues plus précises, grâce à la découverte d'instruments perfectionnés.

Ce fut là un moment d'expansion féconde, et personne n'a plus efficacement contribué que Peiresc à rapprocher les uns des autres les lettrés et les savants des divers pays pour faire d'eux, dans l'Europe entière, comme une seule famille d'honnêtes gens, famille laborieuse et unie. Sa situation indépendante, son activité, sa curiosité toujours en éveil, et surtout sa bonté parfaite conspiraient pour lui assurer ce titre de *Procureur général de la littérature* que Bayle lui a si justement décerné. Avec son tact naturel et sa bonne éducation, Peiresc avait déjà acquis, avant de quitter la Provence, assez d'usage du monde pour être bien accueilli partout où il se présenterait, assez de savoir personnel pour profiter de toutes les ressources d'étude qu'il rencontrerait sur son chemin, et ses nombreux voyages devaient encore développer en lui une ardeur d'apprendre qu'il conserva toute sa vie. Son humeur sociable lui venait sur ce point puissamment en aide. Désireux d'approcher les hommes les plus éminents de son époque, il arrivait bien vite avec eux à une étroite intimité. Sa perspicacité lui

faisait découvrir le vrai mérite partout où il se trouvait et, grands ou petits, il jugeait les gens avec la plus entière liberté d'esprit. Très sincèrement religieux et catholique pratiquant, il avait pour amis non seulement des princes de l'Église et de simples curés de campagne, mais des protestants, comme Samuel Petit de Nîmes, ou des israélites, comme « le bon rabbin » Azubi de Carpentras. Dans tous les pays, il comptait les amitiés les plus sûres et les plus dévouées. Il avait hâte de reconnaître, par des attentions délicates, les bons procédés qu'on avait eus à son égard, et ses présents, toujours appropriés aux goûts de ceux auxquels il les destinait, étaient offerts avec une simplicité et une bonne grâce qui ajoutaient singulièrement à leur prix.

On conçoit que, dans ces conditions, la correspondance de Peiresc ait été fort étendue. Très ordonné sur ce point comme en toutes choses, « il corrigeait, notait et apostillait, nous dit J. Bouchard, qui fut un de ses hôtes, toutes les lettres qu'il recevait », puis les faisait « transcrire dans un registre, comme il faisait aussi de toutes celles qu'il envoyait ». Ces registres, dont un grand nombre sont déposés à la *Bibliothèque Inguimbertine* de Carpentras, sont pour nous aujourd'hui doublement précieux. Outre qu'ils nous ont conservé bien des copies de lettres maintenant disparues, ces copies, dont quelques-unes sont corrigées de la main de Peiresc, sont bien plus facilement lisibles que les originaux dont l'écriture minus-

cule et indéchiffrable a plus d'une fois découragé la patience de ceux qui voulaient les consulter. Bien qu'il eût pu, ainsi que le faisaient alors la plupart des érudits, employer le latin ou l'italien dans sa correspondance, Peiresc s'est presque toujours servi du français [1]. Son style très naturel et très précis, a du trait, de la saveur. Avec une singulière propriété d'expression, ses images sont vives et ses tours très personnels.

Après ses pérégrinations à travers l'Europe, Peiresc s'était assuré dans tous les pays des correspondants. Le nombre en est considérable, et ses contemporains les plus illustres par leur situation, leur savoir ou leur talent figurent sur cette longue liste. Il aurait souhaité que tous ceux qu'il aimait pussent se connaître et de son mieux il s'appliquait à servir de lien entre eux. Un de ses amis devait-il partir pour quelque voyage, il rédigeait aussitôt pour lui une note détaillée de toutes les personnes et de toutes les choses qu'il devait voir sur son chemin, et non seulement il lui donnait des lettres de recommandation auprès des gens, chez lesquels il voulait l'introduire, mais il le chargeait pour eux de cadeaux qui assuraient au voyageur le meilleur accueil. Partout, d'ailleurs, à Paris, à Anvers, en Italie, en Allemagne et jusque dans le Levant, il avait lui-même des agents chargés de le tenir au courant de ce qui se passait

1. Cependant sur la demande de Rubens, qui, de son côté, employait l'italien, c'est aussi en italien qu'il lui écrivait.

dans ces divers pays, d'acheter pour lui les objets antiques ou curieux qu'on lui signalait et de les lui expédier. Nos consuls, les religieux des différents ordres recevaient de lui des instructions et avaient avec lui des comptes ouverts.

Le difficile était d'assurer la régularité des envois qui lui étaient adressés ou de ceux qu'il voulait faire lui-même. En ce temps, en effet, les occasions étaient rares. Dans la plupart des contrées il n'existait pas de voies de communication, et les chemins, quand il y en avait, étaient souvent impraticables. D'un pays à l'autre, la guerre interceptait les lettres et interdisait toutes les relations. La mer n'était pas plus sûre ; la Méditerranée était sillonnée par les corsaires barbaresques ; la peste, qui régnait fréquemment, imposait aux navires des quarantaines prolongées ou mettait entre les diverses provinces des barrières infranchissables. C'étaient alors de longs retards et d'inévitables détériorations pour les colis expédiés : on passait les livres et les manuscrits au vinaigre ; les animaux envoyés vivants mouraient pendant les traversées ; les plantes fraîches se desséchaient ou pourrissaient, les vins et les liqueurs se gâtaient ou étaient bus en route.

Rien ne rebute Peiresc Il est au courant de tous les moyens de transport ; il guette les occasions, il les provoque. Il sait quels sont les départs des coches, des courriers, des navires ; il s'efforce de créer lui-même des services réguliers et de leur

assurer des subsides. Il surveille les emballages; il connaît la moralité des voituriers, des patrons de bateaux, et il sait le degré de confiance qu'on peut accorder à chacun d'eux. Il les presse, les gourmande; il poursuit de ses réclamations les retardataires et les négligents; il s'ingénie pour obtenir en Asie Mineure et en Tunisie la restitution des objets capturés par les pirates. Il voudrait qu'on établît des taxes régulières pour les expéditions et « qu'on ne payât pas plus de 20 sols la livre pesant » pour les ballots de livres. Il prie ceux de ses correspondants qui, par délicatesse, veulent d'avance affranchir le port des paquets, — des *fagots*, comme on disait alors, — de n'en rien faire, car il y a plus de sécurité à ne payer qu'à l'arrivée, à la remise en mains propres, « les voituriers étant plus soigneux d'aller rendre ces *fagots* sous l'espérance du paiement, plutôt que lorsqu'ils ne s'attendent plus à rien avoir ». Il insiste pour qu'on lui dise exactement le temps qu'a duré chaque envoi et l'état dans lequel il est parvenu à destination. Il déploie, en un mot, l'activité et la vigilance d'un véritable directeur des postes, qui aurait à créer tous ses services, et il fait ainsi bénéficier les autres des soins qu'il prend pour lui-même.

Au point de vue moral, il n'épargne pas non plus sa peine. Sans mêler jamais à ses démarches aucune vue personnelle d'intérêt ou d'ambition, de son mieux, il s'applique à encourager les études qui n'ont

pour objet que la recherche de la vérité. Sa générosité égale sa modestie; il a toutes les ardeurs et aucun amour-propre. Il est d'ailleurs si sévère pour lui-même et si peu désireux de produire que, malgré son savoir, il n'a jamais rien publié de son cru. Mais science, histoire ou littérature, il est au courant de toutes les questions, et il connaît personnellement tous ceux qui s'en occupent. Avec eux, il ne se perd pas en paroles inutiles; il va droit au but; il les pousse, les confesse et très judicieusement il compare leurs solutions à celles qu'il s'est déjà procurées d'autre part. Sans se lasser, il interroge; il harcèle ceux qui ne répondent pas; il les fait presser par autrui et charge des tiers de leur renouveler ses demandes, jusqu'à ce que, de guerre lasse, ils s'exécutent. « Il ne faut pas, écrit-il à son ami Du Puy, que vous laissiez le sieur Rigault en repos jusqu'à ce qu'il ne m'ait dit son avis. »

Les plus grands savants, les inventeurs, tous ceux qui ont devancé leur époque l'attirent de préférence. Il discerne leur valeur, le mérite de leur méthode, la nouveauté de leurs vues; mais, tout en ne leur épargnant pas la louange, il démêle ce qu'il peut y avoir de douteux, d'incomplet ou d'erroné dans leurs théories, et il leur soumet ses objections. Ainsi qu'il le dit dans une autre lettre à Du Puy (28 juillet 1629), il convient « de fournir de la matière à ces grands personnages, d'exercer leur bel esprit et d'aller fouiller dans leur grande lecture des choses

non communes pour en arracher des notices auxquelles ils n'auraient pas daigné penser si on ne les avait pas chatouillés de la sorte, ce qui m'a d'autres fois réussi fort à souhait, envers feu M. de la Scale et autres grands hommes de lettres ».

Tous les efforts de Peiresc tendent à mettre les *honnêtes gens* en rapport les uns avec les autres, de manière à faire concourir leurs travaux au bien de l'humanité. Prêchant d'exemple, il accueille de son mieux les lettrés ou les savants qu'on lui adresse, il les reçoit chez lui et les comble de prévenances. Chacun de ces visiteurs devient un ami de plus, sur lequel il peut désormais compter et qui lui servira à son tour pour nouer de nouvelles relations. Aussi sa maison d'Aix est-elle un centre où se réunissent tous les érudits de la Provence. Les voyageurs se détournent de leur route pour l'y visiter, pour y voir les collections qu'il a rassemblées. Cette maison, dit Gabriel Naudé, « ressemblait, à un marché très fréquenté, rempli des marchandises les plus précieuses provenant des deux Indes, de l'Éthiopie, de la Grèce, de l'Italie, de l'Espagne, de l'Angleterre et des provinces voisines. Aucun navire n'entrait dans les ports de France sans apporter pour Peiresc des statues de marbre, des manuscrits samaritains, coptes, arabes, hébreux, chinois, grecs, les restes de l'Antiquité la plus reculée ».

A Paris, par la nature même de son esprit et de son caractère, Peiresc servait également de lien entre

les hommes intelligents dont il faisait sa société. Nous avons vu qu'il était heureux de rencontrer chez Du Vair plusieurs écrivains distingués avec qui il s'entretenait des choses qui les intéressaient. Ces réunions d'abord peu suivies et irrégulières devaient, avec le temps, prendre plus d'importance, et personne plus que Peiresc n'applaudit à leur succès. Aussi, plus tard, sachant tout le plaisir qu'il lui ferait, le P. Mersenne s'empressait de lui écrire de Paris : « Nous avons maintenant une Académie française qui se tient chez M. le Garde des Sceaux (Pierre Séguier) qui en est, et M. Servien, Bautru, Balzac et les autres. Ils donnent la loi au langage et feront une grammaire et un dictionnaire.... Si elle dure, nous en devons attendre un grand fruit[1]. » Les désirs de Peiresc s'étaient réalisés, et ses efforts personnels avaient efficacement préparé un si louable résultat.

On comprend l'intérêt que peut offrir la collection des lettres d'un excitateur d'idées tel que l'était Peiresc, et la liste de ses correspondants, où, à côté des plus grands personnages, figurent des diplomates, des artistes, des lettrés, des jurisconsultes, des orientalistes, des érudits, des poètes et des savants, montre assez la diversité des sujets qui sont traités dans ses lettres. Quels que soient ses goûts et ses occupations, tout lecteur de cette correspondance trouvera son compte dans cette vaste encyclopédie qui, sur les

1. Lettre du 2 août 1634.

matières les plus variées, fournit des informations aussi nombreuses que sûres. C'est comme un immense répertoire où l'on apprend non seulement à bien connaître la France de cette époque, mais à aimer le noble esprit qui en a tracé une peinture si fidèle et si attachante.

III

Le savoir de Peiresc était, nous l'avons dit, très étendu, et sa curiosité vraiment universelle le portait tour à tour aux recherches les plus différentes. A cette époque, d'ailleurs, l'étude des sciences était bien loin d'offrir la complexité qu'elle présente aujourd'hui. Le domaine de chacune d'elles n'étant pas encore rigoureusement délimité, les savants ne demeuraient pas cantonnés dans les innombrables spécialisations auxquelles les condamne aujourd'hui l'extrême multiplicité des observations et des faits. Un grand esprit pouvait en embrasser l'ensemble et pressentir ou entrevoir les liens qu'elles ont entre elles. Peiresc fut un de ces esprits. Sa culture classique lui permettait de se rendre compte de l'état général des sciences dans l'antiquité et, par son instruction aussi bien que par sa propre intelligence, il était à même de se tenir au courant des progrès que les découvertes récentes venaient de réaliser dans chacune d'elles. Il abordait leur étude, non pas d'une

façon systématique et abstraite, ainsi que trop souvent on l'avait fait jusque-là, mais avec un esprit à la fois très libre et très ouvert. Profondément religieux, il ne craignit jamais que ses croyances pussent être compromises par l'indépendance absolue avec laquelle il poursuivait la recherche de la vérité. « Le livre de la nature, disait-il, est le livre des livres et il n'y a rien de si concluant que les observations des choses elles-mêmes dont le cours est si constant, quelques vicissitudes et révolutions qu'il puisse y avoir, où la grandeur de Dieu paraisse davantage et soit capable de nous faire élever l'esprit humain, quand tout est bien pesé et examiné comme il faut. »

Dans cette libre enquête sur le passé, Peiresc mettait une conscience scrupuleuse à vérifier les textes, à les éclairer par les commentaires les plus judicieux. Son esprit avait besoin de précision et de clarté. Aussi attachait-il un soin particulier à tout ce qui concernait les questions de mesure chez les anciens. Les mesures du temps, de l'espace, les mesures de capacité, les poids et la valeur comparative des diverses monnaies aux différents âges, firent durant toute sa vie l'objet de ses préoccupations. Il avait eu la joie d'acquérir un calendrier constantinien, aujourd'hui perdu, mais qu'il envoya, sur sa demande, au pape Urbain VIII et que Rubens aurait vivement désiré avoir en communication. Pour les mesures de capacité, il avait réuni dans ses collections un grand nombre de vases, de coupes et de cuillers en métal,

trouvés dans des fouilles faites en Provence, et il cherchait constamment à se procurer des dessins très soigneusement cotés de récipients analogues trouvés dans d'autres contrées, pour en comparer entre elles les contenances. Son cabinet n'était pas moins riche en poids ou en monnaies de tous les temps et de tous les peuples. Jaloux comme il l'était d'apporter dans ses observations l'exactitude la plus complète, Peiresc se tenait au courant des découvertes qui, à cette époque, venaient de prolonger la portée de notre vue, soit en rapprochant de nous par le télescope les astres les plus éloignés, soit en grossissant, à l'aide du microscope, les plus petits objets pour mieux en étudier la forme et la structure. Comme Pascal, comme Huygens, il avait le pressentiment des merveilles que ces lunettes ainsi perfectionnées devaient nous révéler dans la composition de l'univers ; comme eux aussi, il se sentait attiré par la mystérieuse poésie de ce double infini dont l'immensité ou la petitesse, tout en nous apparaissant de plus en plus merveilleuses, se déroberont toujours à nos investigations.

Les sciences exactes, celles qui sont régies par les nombres et, en particulier, l'astronomie, passionnaient Peiresc. Il avait de bonne heure suivi les travaux de Galilée et applaudi à ses découvertes. La vallée de Belgentier, étroite et resserrée entre des montagnes assez élevées, ne lui permettant pas de découvrir une étendue de ciel suffisante, il s'était fait construire à Aix un observatoire pour faire lui-même

des observations sur le cours des astres et il en tenait un journal quotidien. Aux approches d'une éclipse, tous ses serviteurs, tous ses amis du voisinage étaient sur pied, munis d'instructions détaillées pour étudier avec toute la précision désirable les phases successives du phénomène. Il aurait voulu aussi qu'on notàt dans chaque région les courants des vents régnants et qu'on établît de distance en distance des postes pour en déterminer la force et la vitesse. La formation des diverses roches, leur composition, celle des stalactites qu'on trouvait dans les grottes du voisinage, la présence dans plusieurs de ces grottes de crânes et d'ossements humains et leurs dimensions relatives attiraient tour à tour son attention. Il soupçonnait l'importance de l'étude des fossiles et s'étonnait que tant de siècles se fussent écoulés sans qu'on songeât à s'occuper de ces restes du passé. Les études sur la constitution du corps humain ne lui étaient pas non plus étrangères. Sans doute, il avait conservé encore bien des préjugés de son temps. C'est ainsi qu'il ne rejette pas d'emblée la nouvelle qu'on lui a donnée comme positive « d'un prunelier greffé sur l'estomac d'un Espagnol », et qui y aurait pris racine. Sans ajouter une foi entière à une pareille fable, il trouve que cette chose, « certainement bien merveilleuse, mériterait d'être approfondie », et il en voudrait avoir « une information solennellement authentique ». De même, quand son frère Valavès est sur le point de partir pour l'Angleterre, il le prie de ne pas quitter

Londres « sans s'informer soigneusement de cette nouvelle maladie, ou charme, par le moyen de laquelle les femmes enceintes ne souffrent aucune douleur et les hommes, leurs maris, endurent des maux de cœur durant toute leur grossesse. On me montra ajoute-t-il, un médecin qui en était atteint en sa propre personne. Il est bon de s'en éclaircir, si cela a continué ou non ». Au moment où il écrit ainsi (1608), Peiresc, il est vrai, est encore jeune, et il commence à se méfier. La chose lui paraissant anormale, il réclame des renseignements plus formels. Il a plus tard des exigences plus sévères, et il voudrait que les expériences fussent entourées de toutes les précautions possibles; « il s'assure qu'on y rencontrerait des merveilles, si on les suivait à la piste les unes des autres ». Avec Gassendi, « il fait des observations très approfondies » sur le cadavre d'un condamné à mort, dont la Cour d'Aix a donné le corps aux professeurs de médecine « une heure et demie après qu'il avait été pendu et étranglé ». Des premiers, il se rallie aux théories de Harvey sur la circulation du sang, et justement préoccupé, d'autre part, des avantages d'une bonne hygiène, il s'intéresse vivement aux recherches du médecin Cornaro sur la nourriture et il s'empresse de se faire envoyer aussitôt qu'ils ont paru ses livres : la *Vita Sobria* et *de Salubri Potu*. Un de ses correspondants lui ayant parlé d'une espèce d'animaux qu'on trouve aux Indes hollandaises et « qui sont le tiers entre l'homme et le singe », sans

le contredire, il voudrait que « cette relation qui en a été faite fût bien appuyée ». De même, il n'ajoute pas grande confiance à tout ce qui se dit de l'extrême longévité de certains vieillards ; il se plaint des légendes qui ont cours à ce sujet et de la difficulté qu'on a souvent de découvrir la vérité sur ce point.

En tout, il a besoin d'un terrain solide et, avant d'admettre un fait qui lui paraît douteux, il demande qu'on le contrôle avec soin. Aussi déplore-t-il les récits fantaisistes faits par les voyageurs et les fables accréditées par eux sur la faune et la flore des pays lointains qu'ils ont visités. Il estime d'ailleurs que la réalité est encore plus curieuse et plus intéressante que toutes leurs inventions. Quand des occasions s'offrent à lui de bien connaître des animaux alors assez rares et qu'on lui envoie d'Asie ou d'Afrique : des tortues, des crocodiles, une gazelle, etc., il observe de près leurs habitudes et leur structure. Par deux fois, il a reçu des caméléons venant des côtes barbaresques ; plusieurs sont morts en route et ceux qui restent lui arrivent en assez piteux état. Il s'ingénie « à les ravigourer par un repas de cinq à six douzaines de vers de farine et de deux douzaines de sauterelles » ; il étudie leurs mouvements, leurs changeantes colorations dont il cherche à déterminer les causes et quand ils sont morts, il les dissèque lui-même pour bien connaître leur conformation. Une autre fois, des ossements de grande dimension lui ayant été adressés comme provenant d'une race de

géants qui peuplait l'Afrique, il n'est pas longtemps à découvrir que ce sont là des fragments de squelettes d'éléphants. Il attire lui-même à Belgentier un éléphant qui, amené d'Italie, passait dans le voisinage. Sa présence fait le bonheur de Peiresc et pendant trois jours qu'il le garde, « il le considère bien à son aise et avec grand plaisir, ne l'ayant pas laissé dépayser qu'il ne l'eût fait peser contre quelques six-vingt boulets de canon ». A son départ, l'animal connaît déjà, aussi bien que son gouverneur, son hôte qui, enhardi peu à peu, « se laisse porter jusqu'à ce point de curiosité ou, pour mieux dire, de folie, que de lui mettre la main dans la bouche et de lui empoigner une de ses dents maxillaires pour en mieux connaître la forme ».

Peiresc avait beaucoup aimé les chiens dans sa jeunesse et plus tard, pour se débarrasser des souris qui rongeaient ses manuscrits, il leur avait, comme beaucoup de lettrés de ce temps, préféré les chats qu'il détestait d'abord. Il s'était dès lors mis en quête des plus belles espèces et c'est à lui qu'est due la propagation en France des angoras dont il appréciait fort le poil long, « soyeux et délicat ». On ne saurait dire avec quelle sollicitude il cherchait à conserver la pureté de leur race, surveillait leurs portées, envoyait à ceux de ses amis chez lesquels il pensait qu'ils seraient le mieux traités « les plus jolis chatons » et s'informait dans chacune de ses lettres de leur gentillesse et de leur santé.

Mais plus encore qu'aux animaux, Peiresc s'est intéressé aux plantes. La botanique était sa science favorite et ce n'était pas pour lui une étude morte. Il a certainement grand souci de toutes les publications qui ont trait à la nomenclature et à l'histoire des végétaux. De bonne heure, il a été en relations avec les principaux botanistes de l'Europe; il est empressé à leur signaler les omissions ou les erreurs de leurs livres et il voudrait que les descriptions ou les images qu'ils donnent des plantes fussent de la plus rigoureuse exactitude. Toutes les fois qu'il le peut, il leur adresse des dessins exécutés sous ses yeux pour rectifier des planches défectueuses, pour suppléer à celles qui manquent. Mais avant tout, il tient à connaître lui-même ces plantes vivantes, à les découvrir dans les lieux où elles poussent et à les y observer. Il est un herborisateur passionné, et le pays qu'il habite est merveilleusement propre à entretenir chez lui cette passion. Aux environs de Belgentier surtout, la flore est d'une richesse et d'une variété extrêmes, à raison de la diversité d'altitude et d'orientation des montagnes, de la proximité de la mer et de la constitution même des terrains. On y rencontre à la fois des plantes méridionales, alpestres et maritimes. Peiresc connaît tous leurs habitats, et il vante à ses amis, notamment à de l'Écluse, une certaine colline d'Anis, située dans son voisinage. Il aimerait à lui faire les honneurs de cette contrée « tant renommée pour les plantes singulières que les

médecins y trouvent d'ordinaire... entre autres le vrai *Styrax*, qui fait une belle fleur blanche et bien souvent de la gomme aussi odoriférante que celle qui vient d'Arabie[1] ». Sur ce sol privilégié Peiresc voudrait acclimater tous les végétaux qu'en échange de ses propres envois, lui adressent ses correspondants de Paris, de Bretagne, de Hollande, d'Italie, de Portugal, d'Afrique, du Japon, de la Chine et de la Perse. Il reçoit des bulbes du cap de Bonne-Espérance, des semences du Levant, des plantes de tous les pays et il adresse de vifs reproches aux commissionnaires quand, par leur faute, ces plantes lui arrivent desséchées, pourries ou entamées par la dent des rats, qui « en mangent les bourgeons dans l'estive des navires ». Il prend grand intérêt à tous les jardins botaniques qui commencent à se répandre, s'informe de la façon dont les végétaux y sont classés, des soins qu'on prend pour leur conservation. Il vante à de l'Écluse l'installation du *Jardin des Simples* que Richer de Belleval a créé à Montpellier et lui envoie un dessin du puits artificiel qu'il avait imaginé pour y garder les « plantes qui naissent ès lieux humides et froids », comme les capillaires. Il applaudit au développement du Jardin du Roi à Paris et à la nomination — comme auxiliaire de Guy de la

1. L'ancien curé de Belgentier, l'abbé Jacquier, prêtre instruit et grand admirateur de Peiresc, m'a dit qu'il récoltait encore du *styrax* sur le territoire de la commnne et qu'il s'en servait comme encens dans son église.

Brosse et probablement sur la demande de ce dernier — de Vespasien Robin, « simpliciste du roi[1] ».

Peiresc souhaiterait avoir lui-même « un petit coin en lieu commode pour être couvert durant l'hiver et secouru d'un poële durant la grosse rigueur du froid, ainsi que le pratiquait le prince palatin à Heidelberg, par le moyen duquel soin il conservait des orangers plantés en pleine terre, qui avaient le tronc gros comme la cuisse ». Attentif à tous les progrès d'une horticulture encore bien élémentaire, il s'applique à réunir à Belgentier toutes les variétés de légumes et d'arbres fruitiers qui conviennent le mieux à la région. Il cherche à se procurer des semences de choix, à corriger par des greffes « l'âpreté des sauvageons », à obtenir par une culture intelligente les fruits les meilleurs et les plus beaux. Il a une nombreuse collection de pommiers, de poiriers et d'orangers de toute provenance, dont il éprouve la rusticité; il compare leurs produits qu'il déguste en connaisseur et classe suivant leur saveur et leur fécondité. On lui a fait don de fraises du Canada qu'il trouve excellentes, « plus aromatiques que les communes, voire quasi musquées », et il en veut propager l'espèce. Il en envoie au directeur du jardin royal d'Hyères et à ceux de ses amis qui peuvent le mieux les répandre

1. Il était depuis longtemps en relations suivies de lettres et d'échanges avec Robin, qui lui procurait un jardinier pour remplacer celui qu'il avait fallu renvoyer de Belgentier à la suite de plusieurs méfaits.

dans la contrée. On le voit, à côté du savant, nous retrouvons toujours chez Peiresc l'homme serviable et généreux, aussi ardent à la recherche de la vérité qu'empressé d'être en toute occasion utile à ses semblables.

IV

La littérature et les arts n'étaient pas moins chers à Peiresc que la science et il ne les a pas moins bien servis. En même temps que les bons esprits d'alors travaillaient dans l'ordre politique à l'affermissement de l'autorité royale, les plus cultivés parmi eux s'employaient avec une efficacité pareille à la fixation de notre langue. Successivement épurée et assouplie par les efforts des âges précédents, celle-ci était désormais mûre pour la perfection. Parmi les lettrés de cette époque, Peiresc était un des plus instruits et des plus judicieux, et la pénétration, la curiosité de son intelligence devait s'exercer dans le domaine entier de la littérature. Il aimait l'histoire et il voulait qu'elle fût écrite avec ordre, avec clarté, avec un souci constant d'impartialité, en s'entourant de toutes les lumières qui peuvent l'éclairer. Des premiers, il avait compris tout ce que les monuments des différents âges fournissent de ressources pour les mieux connaître. Inscriptions, bas-reliefs, statues, médailles, monnaies, armes, meubles et objets du

culte étaient pour lui autant de documents aussi positifs que les écrits mêmes que nous a laissés l'antiquité, car ils peuvent très efficacement nous aider à comprendre les usages et les mœurs des peuples anciens, la grandeur et la décadence des civilisations disparues, la filiation et le caractère propres de chacune d'elles. Avec une sincérité absolue, il consultait toutes ces informations éparses, et sa passion pour l'archéologie allait toujours en augmentant. C'était pour lui l'étude par excellence, celle qui flattait tous ses goûts et qui contentait toutes ses aspirations. Dès sa jeunesse, nous l'avons dit, il avait commencé à acheter des livres, des pierres gravées, des objets curieux ou anciens de toute sorte. Un de ses manuscrits qui appartient au musée Meermanno-Westhrenianum à la Haye [1], nous renseigne sur les acquisitions de médailles ou de monnaies qu'il faisait un peu de toutes mains dans ses voyages : « d'un marchand obscur... d'un lapidaire venu des Indes, d'un paysan qui fouille ordinairement dans la rivière de Seine à Paris ». Quant à la composition même de ses collections, deux volumes conservés au cabinet des Estampes [2] et accompagnés de dessins dont quelques-uns sont fort remarquables, nous montrent divisés par catégories les principaux objets

1. Ce manuscrit en deux volumes a fait l'objet d'une lecture de M. de Dompierre de Chauffepie à la Société royale de Numismatique de Bruxelles, le 7 juillet 1895.

2. Sous le titre : *Raretés trouvées dans le cabinet de feu M. de Peiresc*; in-fol. (*Aa*, 53 et 54).

qui s'y trouvaient rassemblés. Sans même parler des curiosités naturelles on trouve de tout dans ce précieux cabinet qui a, comme l'esprit de Peiresc, un caractère vraiment encyclopédique. Préparé comme il l'est, son possesseur arrive à découvrir la signification jusque-là ignorée de certains camées et il rêve même une publication dans laquelle les plus célèbres de ces camées seraient reproduits avec soin et accompagnés de savants commentaires, pour lesquels il s'était assuré la collaboration des érudits les plus réputés de ce temps : Rubens, Rockox et Gevaert en Flandre, le cavalier del Pozzo en Italie, les frères Du Puy, et Rigault en France. Un des premiers, il a distingué des différences entre les styles d'époques qu'on avait toujours confondues et il s'est préoccupé de la conversation et de l'étude des monuments du moyen âge que ses contemporains tenaient en assez médiocre estime. Ainsi que M. Léopold Delisle l'a fait observer avec raison : « Les notes qu'il a laissées sur le livre d'Heures de la reine Jeanne de Navarre et sur la tapisserie de la bataille de Formigni donnent la mesure de l'exactitude et de la perspicacité avec laquelle il savait interroger les monuments. » Il croyait, par exemple, qu'on avait beaucoup exagéré l'antiquité de certaines sculptures de Saint-Denis dont on attribuait alors l'exécution aux Carlovingiens et qui ne datent que de saint Louis. Désireux de fournir à l'étude de la Provence des documents positifs, il en fait par deux fois graver à ses frais la carte géogra-

phique et, vers 1620, il donne l'ordre de reproduire en Italie une suite de quinze pièces des tournois du roi René d'Anjou d'après des peintures originales.

L'histoire est d'ailleurs pour lui une chose qui se continue tous les jours et, bien qu'attiré surtout par l'antiquité, il n'oublie pas le temps présent. Il est tenu au courant de ce qui se passe dans les divers pays de l'Europe, en Angleterre, en Espagne, en Italie. Quand il est à Paris, il suit de près le mouvement politique, rend un compte fidèle à son frère ou à ses amis des événements dont il est témoin. Ses lettres contiennent les plus curieux détails sur le raccommodement du roi et de la reine-mère à Brissac, sur la rentrée de Marie de Médicis à Paris, sur la façon dont les principaux seigneurs compromis dans les luttes précédentes font leur soumission et cherchent à tirer leur épingle du jeu. Est-il à Aix, sa correspondance nous renseigne, par le menu, sur la vie de cette petite capitale, sur les démêlés du Parlement avec le duc de Guise, gouverneur de la Provence, sur les questions de préséance et d'étiquette et l'importance qu'on y attache; sur les fêtes qui se donnent, sur les mœurs, sur l'origine et les alliances des grandes familles. Observateur intelligent, véridique et bien posé pour tout savoir, il juge avec impartialité les gens et caractérise en quelques traits leur personne ou leurs actes. Avec lui on pénètre successivement dans les mondes les plus divers; on les voit s'agiter, avec

leurs passions, leurs intrigues, leurs travers, ou leurs qualités propres.

La bibliothèque de Peiresc n'était pas moins riche que ses collections et tous les sujets d'étude s'y trouvaient représentés. Il est friand de manuscrits des auteurs grecs ou latins, aussi bien que des éditions savantes qui en sont données en Hollande, en Belgique ou en France. Il recherche avec grand soin les bibles polyglottes et les plus anciennes versions des textes sacrés. A l'un de ses amis qui part pour l'Italie, il signale les lieux de dépôt où il a le plus de chances de faire une abondante récolte et il lui recommande en particulier de fouiller les couvents de Subiaco, du Mont-Cassin, de la Cava, afin de comparer entre elles les versions différentes qu'ils peuvent posséder. Pour que les recherches aient quelque chance d'aboutir, il doit d'abord se bien faire venir de tous. Le patriarche de Constantinople est chargé de son côté, par Peiresc de faire exécuter pour lui des transcriptions des manuscrits les plus précieux qu'il pourra trouver, de quelque matière qu'ils traitent. Il y a une certaine grammaire samaritaine qu'il a longtemps guettée, sans parvenir à l'acheter et « à laquelle il avait fait l'amour vingt ans avant qu'il pût l'acquérir, alors qu'il n'y espérait plus du tout ».

Peiresc est également curieux de belles éditions; il s'y connaît et parle avec le goût le plus fin de toutes les conditions qui font un beau livre. S'étant chargé de surveiller la publication des *Poésies latines*

du cardinal Barberini qui s'impriment à Paris, il discute en expert avec l'éditeur la question du papier, celle du format, des caractères, des marges, et l'arrangement du titre de manière à obtenir l'aspect le plus agréable à l'œil. Pour triompher des résistances de cet éditeur qui ne se trouve pas suffisamment rémunéré, il ajoute de sa poche au prix convenu pour la dépense, sans en rien dire à l'intéressé. Il a aussi grand soin de ses livres, et la reliure « des plus notables, de ceux qui méritent le mieux d'être lus de bout à autre » est de sa part l'objet d'une attention particulière. Il fait venir du Levant des peaux de maroquin choisi, et son monogramme, composé de ses initiales en caractères grecs, est gravé sur le plat de ces volumes. A chacun de ses voyages, à Paris, il ne manque pas de faire provision pour son relieur, son cher Corberan, des fers les plus fins, les plus habilement ouvragés. Mais ses livres, même les mieux habillés, ne sont jamais pour lui un objet de parade : ils restent avant tout des instruments d'étude : un bibliophile crierait à la profanation en le voyant couvrir leurs marges d'annotations et de commentaires, qui ajoutent aujourd'hui singulièrement à leur prix [1]. Ce n'est pas seulement à lui d'ailleurs que servent ses livres ; il les prête, il les donne avec une générosité

1. La *Méjanes*, à Aix, et la collection de M. Arbaud, une des plus riches et des plus choisies que nous connaissions pour la beauté de ses éditions et de ses reliures, possèdent un assez grand nombre de livres provenant de la bibliothèque de Peiresc.

extrême : il y a des ouvrages qu'il a successivement rachetés en quatre ou cinq exemplaires pour en faire présent à ceux qu'ils peuvent intéresser.

En ce qui concerne les lettres pures, ses relations mêmes témoignent assez de ses goûts. Nous avons dit quelle affection reconnaissante il garda toujours au chancelier Du Vair qui de bonne heure l'avait distingué; il était, aussi, lié avec le chancelier Séguier, avec Balzac, avec les évêques Coëffeteau et de l'Aubespin, avec les Du Puy et de Thou. Le poète Saint-Amand fut quelque temps son hôte à Belgentier, et toute sa vie il demeura le plus intime et le plus fidèle ami de François Malherbe. Ce qu'il prisait par-dessus tout chez un écrivain c'était la clarté, la concision, la force et le naturel, et son style a ces mêmes qualités. Comme son ami Rubens, il a horreur de l'emphase et il reprend assez vivement à ce sujet la subtilité un peu précieuse d'un de ses voisins, le prieur de Roumoules. A propos d'un anagrammiste fort habile et par conséquent très apprécié à une époque où ces sortes d'exercices trouvaient de nombreux admirateurs, tout en envoyant à son ami Cambden des échantillons réclamés par celui-ci du savoir-faire de ce personnage, il trouve qu'il est « dommage que son labeur ne soit pas en chose plus utile, car il y réussit à souhait ».

Dans l'amour que Peiresc montre pour les arts, il manifeste des préoccupations semblables. Sans doute il met au-dessus de tout Rubens, son génie, sa prodigieuse fécondité. Mais, tout en le défendant contre

plusieurs de ses détracteurs, les critiques que, sur sa demande, il lui soumet, non sans quelque timidité, portent assez justement sur des incorrections, sur des exagérations de formes. Ayant reçu de lui une copie peinte du camée de Tibère, il trouve « qu'après avoir vu la force qui paraît en cette peinture, tout le reste semble si plat et si niais que c'est pitié ». Quant à lui, il exhale avec chaleur son regret de ne pas savoir dessiner et il voudrait « racheter de deux doigts de sa main gauche l'ignorance de sa droite sur cet art ». En réalité, la façon de dessiner qu'il ambitionnerait est conforme aux besoins de précision de son esprit. Il n'aime pas les à peu près et sent, au contraire, tout le profit que la sience pourrait tirer d'images rigoureusement fidèles. « En matière de choses naturelles, dit-il, les dessins ne sont considérables que selon qu'elles sont bien exactement représentées ». A ce titre il faisait le plus grand cas de Claude Mellan, le célèbre graveur et goûtait fort la scrupuleuse correction de son dessin. A son retour de Rome, où il avait séjourné une douzaine d'années et beaucoup travaillé par Peiresc, Mellan s'était décidé à repasser par Belgentier où son hôte le gardait plus de quinze jours. Il était ravi de son talent, de sa belle humeur, et lui faisait faire son portrait ainsi que des dessins de toute sorte. « C'est un ange, écrit-il à Gassendi (28 août 1636), le plus traitable et le plus affectueux du monde. » Bien d'autres artistes reçoivent aussi des encouragements de Peiresc. Il cherche par tous les moyens possibles

à rendre service au peintre flamand de Vries, pendant son séjour à Paris; il vante le charme de sa conversation et le recommande avec instance à ses amis, « comme travaillant si noblement qu'après feu M. Pourbus, il ne voit personne qui l'égale ».

Les noms de plusieurs artistes français de cette époque sont également cités dans les lettres de Peiresc, qui fait exécuter par M. de Chalettes, peintre du roi, « un tableau des comtes de Tholose dont il est comme ravy d'admiration ». Il entretient aussi des relations suivies avec un autre peintre de la Cour, Jacob Bunel, à qui il adresse le portraitiste Finsonius de Bruges, en le priant « de l'aimer et de l'honorer pour l'amour de lui ». Notre excellent dessinateur Daniel Dumonstier est son ami, et il lui envoie fréquemment des cadeaux. Entre temps, il le prie de modérer un peu son extrême liberté de langage, qui pourrait lui attirer des ennuis, et il lui conseille aussi de ménager un peu plus ses forces, car, ainsi qu'il le mande à M. de Bonnaire à Rome, « depuis deux mois, Dumonstier n'a quasi pas bougé du Louvre à pourtraire des reines, princesses et dames de la Cour, avec tant d'assiduité qu'il a failli mourir ces jours passés[1] ».

Peiresc goûtait fort aussi la musique, et dans ses entretiens ou sa correspondance avec le P. Mersenne, il se montre très préoccupé des rapports de cet art,

1. Lettre du 6 avril 1622.

avec les mathématiques. Il cherche à se rendre compte de ce qu'était la musique des anciens, et il voudrait que les instruments qu'ils employaient fussent exactement reproduits d'après tous les bas-reliefs où ils sont représentés. Quant à la musique moderne chez les différents peuples, notamment chez les Orientaux, il pense que la « seule diversité des esprits est capable, de lui fournir des conceptions de concerts que la nouveauté nous fait paraître excellents ». Il l'a bien éprouvé lui-même, « en une chétive chanson qu'il fit mettre en tablature de musique sur le chant d'un forçat de galère ». Un jeune musicien fort habile ayant ensuite chanté cet air devant plusieurs personnes, « l'harmonie en sembla si délicate que tous en étaient ravis et que celuy même qui la chantait ne pouvait assez admirer l'excellence de certains accords et certaine cadence qu'il n'avait jamais ouïe ». Aussi Peiresc se propose-t-il de faire chercher et de recueillir quelques-unes de ces mélodies populaires en diverses contrées du Levant. Enfin le trait suivant nous fournit un témoignage significatif au sujet de la vivacité des impressions que lui causait la musique. Après une grave maladie qui le retint longtemps à Belgentier, et qui avait débuté par une paralysie du côté droit et une aphonie complète, une chanson en vers sur les *Amours du lys et de la rose* qui lui avait été adressée, lui procura un tel plaisir « que la gentillesse des conceptions acheva de lui dégourdir l'esprit », si bien qu'en l'entendant, il avait retrouvé l'usage de la parole.

V

Avec sa vive intelligence, sa curiosité et son savoir, la modestie et la bonté de Peiresc demeurent les traits les plus saillants de son caractère. Dans sa vie si active et tout entière consacrée à l'étude, il pouvait se rendre cette justice qu'il n'y avait jamais eu place ni pour l'amour-propre, ni pour l'intérêt personnel. Il n'a presque rien publié de lui-même et n'a tiré aucun profit de ses nombreuses entreprises, toutes dirigées en vue du bien public. Son temps, ses relations, sa fortune, sont au service de tous. Pouvant aspirer aux plus hauts emplois, il garde jusqu'au bout ses goûts de simplicité. Il aime la retraite, l'obscurité, et croit qu'une existence absorbée par l'étude n'est pas compatible avec une situation trop en vue. « La douceur d'une vie dans les lettres, écrit-il un an avant sa mort, est bien autrement friande quand on veut examiner ce qu'il y a de mal aux autres façons de vie, car le plus ou moins de moyens ne sont pas capables de nous contenter si nous ne nous savons arrêter à ce qui nous peut suffire, tout le reste n'étant que pour plus de tourment et d'inquiétude quand il faut avoir plus de valets. » Pour lui, ses serviteurs ne le gênaient pas. Ils étaient vraiment de sa famille et, dans ses affections, il montrait la même indépendance que dans ses goûts. Regardant plus à la valeur morale des gens

qu'à leur habit, il traite avec égards tous ceux qu'il estime, les plus grands personnages aussi bien que son petit relieur Corberan ou ses jardiniers et ses domestiques dont peu à peu il avait fait des collaborateurs, en leur dictant ses lettres, en les associant à ses observations astronomiques et à ses recherches de toute sorte. Aussi avaient-ils pour lui l'attachement et le dévouement le plus profonds. Il aimait à converser avec eux, bien plus qu'avec les mondains, les oisifs et les pédants, et il croyait qu'on peut trouver autant d'agrément que de profit aux entretiens de certains artisans, ouvriers des villes ou des champs, quand ils aiment et connaissent leur profession.

A vrai dire, il ne s'occupait de lui-même qu'autant que sa santé délicate l'y forçait. Condamné à un régime très sévère, obligé de se garer du vent aussi bien que du soleil, dormant très peu, souvent malade, il ne se plaignait jamais. Alors même que la violence du mal lui imposait une inaction plus pénible à lui qu'à tout autre, il était aussi patient que courageux. « Je suis moins chagrin, disait-il, des maux auxquels je me trouve sujet, que joyeux de ce qu'ils ne sont pas plus considérables » ; et il était si dur à son corps, que pendant trois semaines, il ne s'apercevait même pas qu'il avait une épaule démise, pour laquelle il se fit tardivement soigner par un rebouteur de Draguignan. De même, quand il s'agit de son devoir, il ne s'émeut de rien. Pendant les longs démêlés du Parlement d'Aix avec le duc de Guise, gouverneur de Provence,

celui-ci ayant proféré contre le président d'Oppède les plus violentes menaces, Peiresc, après avoir rendu compte à son frère de ce qui se passe, ajoute simplement : « Vous voyez où l'on en est réduit et qu'il faut courir fortune de sa vie pour faire ce qu'on doit. Cela ne me fait pas peur et ne me fera pas relâcher d'un pas. »

Maître de lui, réglé en tout comme il l'est, Peiresc n'a besoin de rien pour lui-même, car ces livres, ces œuvres d'art, tous ces objets précieux qu'il recherche si ardemment et dont il jouit si bien, ils appartiennent au moins autant aux autres qu'à lui-même. La sagesse avec laquelle les deux frères administrent leur bien et la modération de leurs désirs peuvent seules expliquer comment, avec des revenus assez modiques, ils ont pu faire tant de choses utiles, prodiguer avec tant de générosité des encouragements aux savants, aux artistes, aux lettrés de leur époque, et non seulement en France, mais dans tous les pays. On comprend le charme que pouvait avoir le commerce d'un homme si délicat et dont les satisfactions n'étaient complètes qu'autant qu'il pouvait les partager avec ses amis. Au dire de ses contemporains, sa conversation était singulièrement instructive et attachante. « Avec sa stature haute et mince, son visage long et mélancolique et un certain air impérieux... ses discours étaient pourtant libres et gais, sans beaucoup de scrupules. » La gravité de son abord devait donner encore plus de prix à ces traits piquants, à ces anecdotes parfois un

peu salées qu'il mêlait à ses entretiens comme à ses lettres. Mais il avait horreur des méchancetés, et il ne pouvait supporter la moindre altération de la vérité. Dans les jugements qu'il portait sur les autres, son indulgence n'était qu'une des formes de sa bonté. Il se peint lui-même d'ailleurs dans le passage suivant d'une lettre qu'il écrivait à Jean Bourdelot (1er janvier 1635) : « Enfin, nous sommes tous hommes, et difficilement pouvons-nous marcher si droit que ceux qui nous regardent ne nous voient ployer çà et là plus qu'il ne nous semble. Et crois qu'il n'y a rien de meilleur que de louer en un chacun le bon zèle et ce qu'il y a de plus louable, et puis excuser le reste au mieux que possible, et me suis bien trouvé de le pratiquer ainsi, étant résolu de continuer de ce train tant que je pourrai. » Il avait d'ailleurs coutume de dire « qu'il faut toujours mesurer à son aune ceux qu'on aime ». Aussi, avec Peiresc, on vit au centre d'une société exquise; on sent bien, il est vrai, les jalousies, les ambitions, les susceptibilités qui couvent ou s'agitent confusément sur les confins de ce monde choisi, mais, tenues en respect par sa droiture et sa bonté, elles n'osent se manifester devant lui.

L'hospitalité d'un pareil homme devait être délicieuse et tous ceux qui l'ont goûtée sont unanimes à en célébrer les douceurs. Mais c'est à Belgentier surtout qu'elle s'exerçait le plus largement et c'est dans ce cadre familier qu'on aime à replacer cette aimable figure, comme en son vrai milieu. Il est là bien chez

lui et si heureux qu'il communique aux autres son bonheur. Très simple et très sobre pour lui-même, il ne ménage rien pour faire fête à ceux qu'il reçoit « dans sa petite maison champêtre ». Alors qu'il mange à peine et se contente chaque jour d'une chétive pitance de mouton bouilli, un de ses hôtes, Bouchard, parle avec enchantement de la grasse cuisine de Belgentier, des bonnes truites et des fins chapons dont la table est servie. « L'enclos n'est pas fort grand, dit-il, resserré entre des montagnes... et le bâtiment n'est pas somptueux, mais commode, de sorte qu'il y a toujours un appartement pour les étrangers. » Les visiteurs s'y succèdent sans relâche. Ce sont tantôt de grands seigneurs partis en pèlerinage, comme le nonce du pape, le cardinal Bichi, évêque de Carpentras, et le maréchal de Vitry « qui s'en va mener Mme la Maréchale et MM. leurs enfants à la Sainte-Baume »; c'est encore le poète Saint-Amand, ou bien le descendant d'une vieille famille provençale, l'orientaliste Galaup de Chasteuil, qui fait un assez long séjour à Belgentier, avant d'aller vivre en ermite sur le mont Liban où il meurt en odeur de sainteté. A défaut de Rubens que Peiresc aurait si vivement désiré y attirer « pour l'y gouverner quelques jours », c'est encore Claude Mellan, et surtout le bon Gassendi, chanoine théologal de la cathédrale de Digne, qui, toutes les fois qu'il peut s'échapper, vient visiter le châtelain. Même quand Peiresc est absent, Gassendi ne manque guère, s'il

passe à portée de Belgentier, de pousser jusque-là et sachant le plaisir qu'il fera à son ami, il lui écrit pour le mettre au courant de tout ce qu'il a vu. « Je ne dois pas partir de ce beau lieu, lui mande-t-il le 8 mai 1635, sans vous dire que je l'ai trouvé tel que je rapporterai à une singulière faveur d'y revenir toutes les fois qu'il vous plaira de m'y convier par votre présence. Je crois que si l'état de vos affaires ne rend pas quelque jour votre présence extrêmement nécessaire à Aix, vous serez le plus aise du monde de venir donner vos derniers jours au même lieu qui vous a vu naître. Et pourquoi non, puisque si avant que de venir au monde il vous eût été possible de choisir un lieu natal, il semble que vous eussiez dû faire choix de celui-ci. Il est vrai que vous l'avez en partie rendu tel. »

L'attachement que Peiresc avait pour Belgentier devint avec les années de plus en plus vif; il avait sa source dans un amour de la nature que dersonne à cette époque ne posséda au même degré que lui. Même lorsqu'il est absolument seul, il trouve un charme infini à la vie qu'il y mène. Il a beau dire « qu'il est à Belgentier comme au désert, sans autre commerce que de quelques pauvres livres et des bons pères chartreux de Montrieux », il se sent parfaitement heureux et quand il peut y prolonger son séjour un peu plus que d'habitude, il vante « les agréments de sa tranquillité champêtre ». C'est toujours à regret qu'il y renonce et il faut des obliga-

tions auxquelles il ne peut se soustraire pour « le tirer de cette douceur des champs ». Dès qu'il peut, il y revient et, parti d'Aix encore très souffrant, il se remet promptement « à ce bon air natal où il recouvre bien plus de vigueur qu'il n'en a eu depuis longtemps ». Il énumère avec joie les menus plaisirs de sa convalescence. Autour de lui, tout l'intéresse : la vie de ses tenanciers, la réussite de leurs récoltes, ses herborisations sur les montagnes des environs; une caverne qu'il fait déblayer à Pachoquin, et « qui est pleine de merveilles de la nature, si exquises qu'en tous ses voyages, il ne lui est point arrivé d'en voir de semblables »; ses petits séjours à la Chartreuse de Montrieux, où il va passer les jours de grandes fêtes dans cette admirable retraite, tout égayée par l'abondance des sources vives qui s'épandent de tous côtés sous les grands arbres. A Belgentier même, il a ses jardins, ses plantations, la floraison des plantes exotiques qui ont échappé aux rigueurs de l'hiver. Il est plus fier de ses conquêtes horticoles que des acquisitions les plus précieuses qu'il a pu faire pour ses collections. Lui, si modeste en toutes choses, c'est avec une vanité ingénue qu'il constate la supériorité de l'éclat de ses anémones sur toutes celles qu'on cultive dans la contrée et il se pâme d'aise quand les fleurs, dont il pare les églises aux jours de grandes cérémonies, ont été remarquées.

Il se persuade volontiers que ce qui provient de Belgentier vaut mieux que partout ailleurs, et, pour

que ses amis soient également à même de faire ces avantageuses comparaisons, il leur prodigue les envois de fruits, de fleurs, d'objets de toute sorte. Outre ses *chatons*, c'est une canivette de muscat, des boîtes de prunes conservées, par douzaines, des raisins de Damas, une certaine *eau de naffe* (fleurs d'oranger) dont il croit avoir le secret et plusieurs de « ces eunuques de haute graisse », vantés par Bouchard et comme on n'en élève que chez lui. Si, par discrétion, il met parfois quelque réserve vis-à-vis des étrangers, quand il leur parle de Belgentier, il est plus à l'aise avec son frère, qu'il sait animé d'une prédilection pareille pour ce cher coin de terre. Avec lui, il n'épargne pas les détails et il a pour lui les attentions les plus délicates. Sachant que Valavès doit arriver prochainement à Belgentier, il retarde la plantation d'anémones et de renoncules qu'il a reçues de Rome pour lui laisser « le plaisir de les mettre lui-même en terre, peut-être dans des pots, pour les mieux défendre des injures du temps et de la vermine (27 septembre 1625) ». S'il s'agit de plantes rares et que son frère ne connaît pas encore, il lui communique ses émotions au moment des gelées; son contentement quand après les rigueurs de l'hiver, il les voit boutonner, puis s'épanouir. Il lui vante une bordure d'orangers de la Chine qui a mieux résisté aux froids que les espèces du pays et « font une verdure plus noble, dans laquelle les fleurs et les fruits paraissent mieux que sur les autres ». Les connais-

sances horticoles de Peiresc sont peu à peu connues dans la contrée et il est tout fier qu'on le prie de tracer et de planter à Aix le jardin de l'archevêché. Comme la forme du terrain est irrégulière, il consulte de tous côtés les experts pour le dessin des massifs. Le plan étant arrêté, il s'inquiète des espèces qui conviennent le mieux à la nature du sol et il s'ingénie pour marier les feuillages de la manière la plus plaisante à l'œil. Voici le choix fait; il faut maintenant planter : grosse affaire et nouveaux soucis! « Des pluies rabieuses empêchent le travail » et comme tous les jardiniers, Peiresc a une terreur superstitieuse de la lune. « Le plant a-t-il été arraché en *bonne lune?* » grave question, car « les gens éclairés lui affirment que les borderies sont meilleures plantées hors de lune croissante pour demeurer plus « basses sur terre ». Enfin l'opération est terminée à son gré : « les cabinets sont plantés d'ormeaux aux encoignures, l'entre-deux garni d'aubespin et de coudrier et il a fait entrelacer une vingtaine de petits platanes qui, grossissant vitement, feront un bel effet ». Il avait d'abord pensé y mettre aussi des mûriers blancs; mais il a changé d'avis, « les mûres quoique petites auraient importuné en leur saison ceux qui voudraient prendre le frais dans ces cabinets. Outre aussi que cet arbre se revêtit fort tard de verdure et se dépouille plus tôt que tout autre. » Dieu soit loué! la *lune* a été bonne! Les plantations ont réussi et vers la fin d'avril suivant, Peiresc annonce avec fierté à

Valavès que les ormeaux des cabinets « bourgeonnent à grande force comme les autres arbrisseaux, et les platanes ou sycomores sont déjà tous vêtus, la pluie leur étant venue fort à propos ».

Comment n'être pas touché d'un amour de la nature si vif, si rare à cette époque? On en pourrait à l'infini multiplier les témoignages car la correspondance de Peiresc abonde en ces traits charmants. Ils achèvent, en tout cas, de donner sa physionomie particulière à notre érudit. Cet excellent jardinier, cet amoureux de la campagne et de la retraite, a été, on ne saurait l'oublier, non seulement un des hommes les plus instruits de son temps, mais peut-être le plus grand excitateur d'idées et certainement le plus désintéressé qui fut jamais. Sur bien des points, il a devancé son époque. Ouvert à toutes les nobles études comme à tous les généreux sentiments, il n'a eu d'autre préoccupation dans la vie que de faire profiter les autres de son savoir et de sa bonté.



CONSTANTIN HUYGENS

UN HOMME D'ÉTAT AMI DES ARTS EN HOLLANDE

On trouverait difficilement un petit pays qui ait eu, dans les temps modernes, une plus grande histoire que la Hollande. Ses gouvernants, ses capitaines, ses marins, ses philosophes, ses savants, ses lettrés et ses artistes lui ont mérité une place à part entre les nations. Parmi tous les esprits éminents qu'elle a produits, il n'en est pas, croyons-nous, qui résume aussi complètement que Constantin Huygens toutes ses qualités, ni qui ait été mêlé de plus près aux événements et aux hommes qui ont fait sa grandeur. On comprend donc le soin pieux avec lequel, dans ces dernières années, ses compatriotes se sont appliqués à remettre en lumière les services qu'il a rendus à la cause nationale. Avec la publication d'une partie de ses œuvres et de sa correspondance, les

études de M. Th. Jorissen, celles plus récentes de MM. J.- H. Unger, W. Jonckbloet, J.-P. Land et surtout celles de M. le docteur J. Worp, en nous faisant mieux connaître l'homme d'État, l'écrivain et l'artiste, nous ont permis de pénétrer aussi plus intimement dans la vie privée de Huygens. Je voudrais aujourd'hui profiter de tous ces travaux pour étudier, sous ses divers aspects, l'activité vraiment merveilleuse de ce Hollandais qui, après avoir encouragé Rembrandt à ses débuts, devint l'ami de Descartes et de Corneille et pendant le cours de sa longue carrière, professa toujours une vive sympathie pour la France.

I

La famille de Huygens jouissait d'une grande considération. Ses ancêtres, originaires du Brabant, étaient nobles et habitaient une espèce de château entouré de fossés. Cornelis Huygens, son grand-père vivait avec sa femme à Terheyde, près de Breda, dans une certaine aisance. Le cinquième de leurs enfants, Christian, vint au monde après la mort de son père, et, comme il perdit également sa mère cinq ans après, des amis qui l'avaient recueilli surveillèrent ses études à Breda, puis à Douai, où il fut envoyé. Guillaume d'Orange appréciait son intelligence et sa sûreté et après avoir été chargé par lui de missions difficiles, Christian était devenu à l'âge

de vingt-sept ans son secrétaire. Après l'assassinat du Taciturne, en 1584, il était nommé secrétaire des États, et, en 1592, il épousait Suzanne Hœfnagel, une jeune fille dont la famille avait quitté Anvers à la suite des persécutions exercées dans le pays par le duc d'Albe. Christian avait eu, comme son père, six enfants, dont les deux premiers seuls étaient des fils. L'aîné, Maurice, qui devait lui succéder dans sa charge, avait un an de plus que son frère Constantin qui, ainsi que lui, naquit à la Haye (4 septembre 1596).

Suivant une habitude du temps à laquelle la plupart des membres de la famille restèrent fidèles, les parents de Constantin tenaient un journal dans lequel étaient brièvement mentionnés, avec leurs dates, les principaux événements de leur vie domestique. Si succinctes que soient ces notes, elles nous valent de précieux renseignements sur la manière de vivre de cette famille, et nous y relevons de nombreux témoignages du soin que des parents prenaient de l'éducation de leurs enfants, de la précocité et de l'ardeur que ceux-ci apportaient à leurs études. Plus tard, Constantin, cherchant à rassembler ses souvenirs pour son autobiographie, empruntait à ce mémorial les indications qu'il contient sur sa première enfance, et ces détails naïfs montrent déjà l'esprit d'exactitude qu'il devait mettre en toutes choses. Comme son frère Maurice, il avait très facilement appris à lire et acquis la belle écriture qu'il conserva toute sa vie. Son intelligence et sa bonne tournure lui avaient,

d'ailleurs, valu l'affection de la veuve du Taciturne, Louise de Coligny, qui le faisait quelquefois venir auprès d'elle. Dans la société de cette femme distinguée, le jeune garçon prenait, en même temps que l'usage du monde, l'habitude de la langue française qu'on parlait toujours à la cour.

Christian apprenait lui-même la musique à ses enfants. A cinq ans, Constantin y joint l'étude de la danse. A six ans et cinq mois, il joue de la viole et, l'année d'après, c'est au luth qu'il s'exerce, « souvent près de la princesse ». Viennent ensuite des études plus sérieuses : le français pendant six mois ; puis les règles du latin, et au bout d'un an et demi, il arrive à le parler aussi couramment que sa langue maternelle. Sous la direction de Dedel, qui devenait plus tard son parent et son collègue dans les conseils du prince, il se met à la poésie, à l'étude de la rhétorique, à celle de la grammaire et de la littérature grecques. A l'occasion, son frère Maurice lui sert de maître pour les matières où il l'a devancé. Mais la plupart du temps, leur éducation se fait en commun : pendant six semaines ils montent ensemble à cheval, s'exercent à la gymnastique, au maniement de la pique et du mousquet, ainsi qu'à l'escrime. Leur père veut en faire des jeunes gens accomplis, qui ne soient étrangers à aucune culture. Il leur fait enseigner avec l'arithmétique et la physique, le dessin, la peinture, un peu de modelage et même la gravure. Ce n'est pas qu'il songe à en faire des artistes, mais

il veut, ainsi qu'il le confesse très simplement, leur éviter les ennuis que plus d'une fois son ignorance des choses de l'art lui a causés. Chargé par le prince d'achats de tableaux ou d'encouragements à donner aux artistes, il a eu trop souvent l'occasion de déplorer les erreurs qu'il a pu commettre et la difficulté qu'il éprouvait à se renseigner sur le mérite des œuvres soumises à son appréciation. La position qu'il occupait et les flatteries des intéressés l'empêchaient de s'éclairer sûrement à cet égard et dans les louanges qu'on prodiguait à son goût, il était trop fin pour ne pas démêler quelles réserves tacites ou quelles critiques légitimes se mêlaient aux approbations complaisantes de ceux qu'il consultait. Pressentant les destinées auxquelles seraient appelés ses fils, il désirait les mettre en mesure de juger par eux-mêmes les artistes et leurs œuvres. Aussi, pour développer et affermir leur goût naturel, il considérait que le moyen le plus efficace était de leur enseigner les éléments du dessin et de la peinture. Il leur faisait donc donner des leçons de dessin et de miniature par leur oncle Hœfnagel, par de Gheyn et par Hondius. Un autre de leurs oncles les initiait à la science du droit, et ils apprenaient successivement l'italien, l'anglais, puis les mathématiques élevées et la géométrie. Les progrès qu'ils firent dans cette dernière étude furent tels que Christian communiquait au prince Maurice les travaux de ses fils. De temps à autre, il les emmenait aussi avec lui pour de courtes excursions en Hollande,

à Zieriksée, à Utrecht, à Amersfoort. Enfin, quand le moment fut venu, il n'hésita pas à se séparer d'eux afin de les envoyer à l'université de Leyde, où, en peu de temps, ils furent en état de soutenir une thèse de droit, à la grande satisfaction de leurs professeurs (1616). A vingt-deux ans, l'éducation de Constantin était entièrement terminée; mais pendant quelque temps encore, il allait, dans des situations un peu subalternes, acquérir bien des connaissances et des qualités nouvelles qui lui permettraient de servir plus utilement ses princes et sa patrie. Au milieu du mois de mars 1618, il part avec l'ambassadeur Dudley-Carleton pour l'Angleterre, où il est reçu chez un ami de son père, Noel de Caron, envoyé des États. C'est là pour lui une facilité de bien voir la contrée, les châteaux royaux, le collège d'Oxford qu'il visite avec deux amis et le peintre de Gheyn; Cambridge, où il a pour guide le chevalier W. Hide. Il se perfectionne dans la langue anglaise et noue des relations dans ce pays qui, traversant alors lui-même une crise redoutable, offrait avec la Hollande des analogies et des différences bien faites pour frapper l'esprit d'un observateur. La musique et la littérature charmaient les loisirs du jeune homme et tenaient déjà dans sa vie la place qu'elles y occuperont toujours. Le 2 novembre, il est de retour à la maison paternelle, où ses parents accueillent avec joie sa rentrée. Au début de l'année suivante (11 février 1619), il est présenté à Hooft, qui, nommé depuis 1609 gouverneur du

Gooiland et bailli (*drossart*) de Muiden, faisait du château de ce nom le rendez-vous des beaux esprits et des femmes les plus distinguées de cette époque. Quelque temps après, le prince Maurice le conduit avec lui à Utrecht et il assiste ensuite avec son père aux dernières séances du synode de Dordrecht. On le voit, il ne néglige aucune occasion de s'instruire et de se renseigner sur la vie politique, religieuse ou littéraire de son pays. En 1620, il quitte de nouveau la Hollande, cette fois avec un autre ami de son père, le conseiller le plus influent du prince, François van Aerssen, qui l'a choisi pour secrétaire dans la mission qu'il va remplir à Venise et le 25 avril, Christian Huygens, fidèle à ses habitudes de consciencieuse exactitude écrit sur son mémorial de famille : « Aujourd'hui, à deux heures de l'après-midi, mon fils Constantin part pour Venise. Dieu l'accompagne ! *Amen* ».

Le voyage, fait par étapes, était long et difficile ; mais le jeune homme prend un vif intérêt à tous les pays qu'il traverse : le Rhin, Cologne, Francfort, Heidelberg, où l'on complimente au passage l'électeur Palatin et la mère du roi de Bohême, puis les Alpes bernoises et leurs grandioses perspectives le captivent tour à tour. A Venise, où l'on arrive enfin, après un mois et demi de chevauchées, l'ambassadeur présente son secrétaire au vieux doge, Antonio Priolo, qui paraît fort surpris d'entendre celui-ci converser avec lui dans sa propre langue et en fort bons termes. A

raison des engagements qu'elles avaient déjà contractés l'une et l'autre, l'alliance projetée entre la plus jeune et la plus vieille des républiques de l'Europe ne put aboutir; mais le temps que Huygens passa à Venise avait été bien employé par lui, à voir la ville elle-même, ses arsenaux et ses monuments, à contempler ses œuvres d'art et à fouiller ses bibliothèques. Les négociations terminées, l'ambassade allait reprendre le chemin de la Hollande. Huygens sentait bien que c'était là une occasion de visiter l'Italie qui ne se représenterait plus pour lui; il avait donc écrit à son père pour lui demander de pousser jusqu'à Florence, Rome et Naples. L'autorisation lui ayant été refusée, il fallut revenir avec Aerssen, cette fois par Bâle et Strasbourg dont la cathédrale excita son admiration. A son retour à la Haye; le 7 août, l'enfant chéri avait été accueilli avec joie par tous les siens, heureux de le voir rentrer sain et sauf au foyer de famille.

Constantin ne demeurait pas longtemps à la maison paternelle. Dès le 23 janvier 1621, il est attaché une fois de plus à une ambassade envoyée en Angleterre avec F. van Aerssen qui, ayant sans doute apprécié les services qu'il lui avait rendus à Venise, le choisit encore pour secrétaire. Son séjour en Grande-Bretagne devait se prolonger un peu plus longtemps et Huygens y restait jusqu'en 1623. Il en avait profité pour étudier la littérature contemporaine et il s'était même essayé à faire des vers anglais. Bien que la mission, qui avait trait surtout à des affaires commer-

ciales, eût assez mal réussi et que le roi Jacques ne se fût même pas toujours montré courtois vis-à-vis des ambassadeurs, Constantin avait été distingué par ce souverain qui le faisait chevalier. Le 22 octobre, il recevait le brevet dans lequel étaient rappelés les bons souvenirs laissés par son père en Angleterre, et le 27 du même mois, on lui donna l'accolade. Peut-être le cheval qu'il montait ce jour-là était-il assez fringant, car à la suite de la note où est rapportée cette distinction, nous voyons qu'il avait jeté bas son cavalier.

L'année 1624 devait apporter des changements considérable dans la vie de Huygens. Son père souffrait de plus en plus de la goutte qui allait bientôt l'emporter; il avait eu pourtant la joie de voir au début même de cette année, le 7 janvier, son fils Maurice appelé aux fonctions de secrétaire du conseil des États. C'était là une première satisfaction et une récompense bien légitime des soins que ce digne père avait donnés à l'éducation de ses enfants. Quant à Constantin, s'il n'occupait pas encore de position officielle, du moins grâce à son intelligence et à ses diverses aptitudes, il était en passe d'aspirer aux postes les plus enviables. Mais les vœux que Christian formait à cet égard ne devaient être exaucés qu'après sa mort, survenue le 7 février suivant.

Malgré la douleur que lui causa une telle perte, dès le 26 février, Suzanna, sa mère, laissait repartir Constantin pour l'Angleterre avec Aerssen. C'était

cependant pour elle un cruel déchirement, car il était son préféré, celui qui avait avec elle le plus de ressemblance. Mais ne voulant pas entraver son avenir, au lieu de s'apitoyer sur elle-même, elle cherchait à le rassurer. Il l'a quittée souffrante, il peut néanmoins être tranquille, elle ne songe pas à mourir : « Les frais occasionnés par les funérailles de leur père ont été trop considérables pour qu'elle apporte aussi vite une dépense pareille à ses enfants. » Tandis que Maurice, poussé par son affection fraternelle, voudrait hâter le retour de Constantin, car « sans lui, le temps paraît long à tous », la tendre mère refoule ses ennuis. Elle se montre stoïque et mande à l'absent tout ce qui peut l'intéresser, en le conjurant de « ne faire que ce qui convient le mieux à sa carrière ». Ses lettres si cordiales, si pleines d'abnégation étaient un bonheur pour l'exilé et les amis qu'il avait à Londres ne lui faisaient pas oublier les tristesses de ce foyer désolé. Cependant, vers la fin de juin, la mission étant terminée, Constantin rentrait dans sa patrie. Il y retrouvait sa mère installée dans une autre demeure, plus petite que cette maison du *Voorhout* où s'était passée sa jeunesse et dont il avait, dans une de ses premières poésies, chanté la situation, au centre de cette charmante ville de la Haye et proche de son Bois. La nouvelle habitation était située non loin de là et Suzanna avait bien pensé à son fils en l'aménageant; elle lui avait choisi la plus grande chambre et l'avait ornée des plus précieux souvenirs de famille.

Pendant les longues absences de Constantin, des modifications profondes s'étaient aussi produites dans le cercle intime de ses relations. Au début de l'année 1624, Hooft avait perdu ses deux enfants, puis sa femme elle-même, peu de temps après. Les deux charmantes filles du vieux Rœmer, Anna et Maria, cette dernière plus connue sous le nom de Tesselschade[1], la grâce et le suprême attrait du cercle familier de Muiden, s'étaient mariées successivement. On conçoit l'émotion et le vide que ces deux unions, se suivant à court intervalle, avaient produits parmi les habitués de Muiden. Ces disparitions, qui d'ailleurs ne devaient être que momentanées, avaient attristé Huygens et par un mouvement de mélancolie bien naturel, il s'était reporté au souvenir des jours heureux et aux poésies dans lesquelles il les avait célébrés. Libre de son temps, l'idée lui était venue de recueillir ses vers en un volume qu'il publiait sous le titre de *Loisirs*, *Ledige Uren*[2]. Il reçut à cette occasion les compliments les plus flatteurs des amis auxquels il avait envoyé des exemplaires de ce livre, de Hooft, de Reaal, de Vondel et surtout de C. van Baerle, l'élite des écrivains hollandais de cette époque. Mais ce ne fut là qu'un court moment de repos dans la vie

1. Ce nom bizarre lui avait été donné par son père en souvenir du dommage (*Schade*) que lui avait causé une tempête survenue en 1593, près de Texel, et qui avait détruit plusieurs de ses vaisseaux de commerce.

2. *Constantini Hugenii equitis*, *Otibrium libri sex*, la Haye, Arn. Meuris, 1625.

de Constantin, car le jour était proche où il allait mener une existence de plus en plus remplie.

Quelques semaines après la mort du prince Maurice (23 avril 1625), Frédéric-Henri, son frère, qui lui succédait comme stathouder, attachait Huygens à sa personne en qualité de secrétaire. Tout justifiait un pareil choix : l'honorabilité de la famille de Constantin, les services rendus par son père, ceux de son frère au conseil des États, la façon dont lui-même s'était acquitté des différentes missions qu'il avait remplies à l'étranger. Cette nomination avait donc été accueillie de tous côtés avec une grande faveur.

Le 18 juin 1625, Huygens fut installé par le prince dans ses nouvelles fonctions et cette année il n'eut guère à quitter la Haye. La lutte avait épuisé la Hollande et l'Espagne ; toutes deux avaient besoin de se refaire un peu avant de recommencer la campagne Le prince s'était donc occupé surtout de négociations diplomatiques avec la France et l'Angleterre. Mais en 1626, les hostilités ayant été reprises, Frédéric-Henri était parti le 20 juillet pour le camp. Par malheur, au moment de l'accompagner, Huygens tomba malade et se vit obligé de garder le lit. On peut penser l'ennui qu'il avait éprouvé de ce contretemps et la hâte qu'il eut d'en abréger le terme. Ce ne fut pourtant que le 15 septembre qu'il put enfin rejoindre son maître. Malgré ce retard, il eut tout le temps de se familiariser avec son nouveau service, car l'armée ne reprit ses quartiers d'hiver que le 20 novembre.

Le 23, au lieu de retourner avec le prince à la Haye, où l'attendait sa mère, Constantin se rendit à Amsterdam. Il y était attiré par la présence de sa cousine Suzanna van Baerle dont son frère Maurice avait été plusieurs années auparavant fort épris et que Christian, son père, désirait vivement lui voir épouser. Mais la jeune fille n'avait pu s'y décider; peut-être avait-elle déjà une secrète préférence pour Constantin. Suzanna était une jolie brune, aux yeux pétillants d'esprit, qui peignait et chantait en s'accompagnant elle-même avec beaucoup d'agrément. Sans parler de sa richesse, sa beauté et l'enjouement de sa conversation avaient déjà tourné bien des têtes, à commencer par celle du vieux drossart de Muiden. On l'accusait d'un peu de coquetterie, probablement parce que jusque-là elle était restée assez indifférente. Huygens avait alors trente ans passés; sa situation était faite et il était temps pour lui de se créer un intérieur. Depuis qu'il avait revu Suzanna, son image le poursuivait sans cesse. Absent, il la chantait dans ses vers auxquels se mêlaient à son insu quelques réminiscences des poètes italiens qui lors de son séjour en Italie l'avaient charmé. Après avoir passé deux jours à Amsterdam, il y était revenu à diverses reprises et malgré son ancien éloignement pour le mariage, il ne pensait plus qu'à associer sa vie à celle de sa cousine. Il lui avait sans doute inspiré des sentiments pareils, car peu de temps après les jeunes gens s'étaient fiancés et le 6 avril suivant, après les

annonces légales, le mariage se faisait en présence du comte Justin de Nassau qui avait assisté en qualité de parrain au baptême de Constantin. Le 27 du même mois, ce dernier ramenait à la Haye sa jeune épouse, avec ses sœurs et sa mère chez laquelle il est probable qu'il habita jusqu'à ce qu'il eût acheté dans la *Lange Houtstraat* une maison qui appartenait auparavant à Louise de Coligny.

Tous ces détails, nous lès trouvons brièvement consignés dans le journal de famille, qu'après la mort de son père Constantin reprenait à son tour et qu'il devait continuer jusqu'à ses dernières années. On peut ainsi le suivre dans les actes les plus importants de sa vie publique ou privée, connaître toutes les étapes des campagnes, toutes les phases des négociations auxquelles il a pris part. C'est, par excellence, un homme d'intérieur, et cependant quand le service du prince l'appelle, il quitte les siens et reste tant qu'il le faut hors de chez lui. Il n'est pas de fatigue qu'il n'endure, pas de voyage qu'il n'entreprenne, en toute saison, sur mer par les plus gros temps, en hiver sur les canaux glacés, au milieu des froids les plus rigoureux. Pendant des mois entiers, chaque soir il doit changer de gîte. Lui, si aimant, si dévoué à sa famille, c'est au camp qu'il apprend la mort des siens, la naissance de ses propres enfants, le mariage de ses sœurs. En 1630, au mois d'octobre, il reçoit à Middelbourg la nouvelle d'une grave maladie de sa mère et, par une délicate attention, Frédéric-Henri

l'informe en même temps de sa nomination comme membre de son conseil privé. Trois ans après, devant Rynberg, il est prévenu de la mort de cette mère si tendrement aimée, trop tard pour lui rendre les derniers devoirs et quand, en 1642, son frère, à toute extrémité, le fait mander, c'est à grand'peine qu'il arrive à temps pour serrer encore dans ses bras son bien-aimé Maurice. Les années s'écoulent ainsi, ramenant dans leur cours les obligations, souvent très diverses, d'une vie toujours très remplie.

Du moins, jusque-là, tout lui a souri. Coup sur coup quatre enfants lui sont nés que sa femme élève avec tendresse en son absence et dont il s'occupe lui-même avec la plus intelligente sollicitude quand il est auprès d'elle. En 1635, comme il a pu, grâce à l'habile gestion de ses affaires, accroître encore sa fortune, il juge convenable de se faire construire, sur un terrain que le prince lui avait donné l'année précédente, une demeure plus spacieuse et aussi mieux en rapport avec sa situation. Il en a lui-même étudié et revu les plans, et sa femme, bien qu'elle commence une nouvelle grossesse, en a surveillé les travaux et vérifié les comptes. Les constructions étant finies, tout est prêt pour recevoir le ménage quand Suzanna, après être accouchée d'une fille, est brusquement atteinte du mal qui l'emporte en quelques semaines. Malgré le laconisme habituel de son journal, Constantin y laisse éclater sa douleur; avec cette femme chérie, il a perdu « son âme, tout le charme de sa

vie », et il lui faut entrer dans cette maison qu'il avait disposée pour elle, seul désormais avec cinq jeunes enfants. Le coup était terrible et le malheureux époux resta un moment effrayé de la tâche qu'il avait à remplir. Mais, sans retard, il devait s'occuper de ces pauvres enfants. Huygens confia leur éducation à l'une de ses cousines, une nièce de sa mère, Catharina Suarius, femme sûre et dévouée qui, pendant plus de trente ans, conserva la conduite de sa maison. Quant à l'instruction des garçons, après avoir mis auprès d'eux un précepteur, il se réservait de la suivre lui-même, s'intéressant, ainsi que l'avait fait son père, à toutes leurs études. Dès cette année, en effet, il avait appris à Christian, le second de ses fils, les éléments de la musique et les progrès de l'enfant y furent tels que l'année suivante il pouvait chanter indifféremment une partie de ténor ou d'alto et qu'il s'essayait à composer. On sait qu'avec une précocité pareille à celle de son père, Christian devait manifester de bonne heure sa vocation marquée pour les mathématiques. Il était avide d'apprendre et, à peine âgé de quinze ans, il s'assimilait les principes de la mécanique. Très adroit de ses mains, il exécutait avec une rare habileté les modèles de toutes les machines qu'il avait vues ou qui lui avaient été décrites; il trouvait lui-même des solutions ou des méthodes pour les plus hautes questions de cette science, et méritant du P. Mersenne, bon juge en ces matières, le surnom de *petit Archimède*, il

préludait ainsi à l'invention du pendule et aux découvertes astronomiques qui ont rendu son nom à jamais célèbre.

De tels résultats témoignent assez de la sollicitude éclairée à laquelle ils étaient dus, et après avoir ainsi assuré la surveillance de ses enfants, Huygens avait pu reprendre son service auprès du prince presque aussitôt après la mort de sa femme. Soit que celui-ci ne pût se passer de l'aide de son secrétaire, soit qu'il voulût imposer à son chagrin l'utile diversion d'un travail forcé, Frédéric-Henri l'avait rappelé bien vite auprès de lui. Il fallut donc pour Huygens se remettre à cette vie active dont les occupations multiples apportaient quelque trêve à sa douleur. Mais il retrouvait avec tout son chagrin le sentiment de sa complète solitude en rentrant à son foyer. Ses amis avaient voulu le remarier; il ne s'était point prêté à leur désir. Comme il le disait à van Baerle, devenu veuf comme lui : « Ce n'était pas une femme qui lui manquait, c'était la sienne ». Il entendait garder pieusement la mémoire de celle qu'il avait tant aimée, et à qui, en 1639, encore tout plein d'un deuil inconsolable il dédiait un de ses poèmes, le *Dagwerke*. Avant tout, il avait besoin de calme et sans parler des soins qu'exigeait l'éducation de ses enfants, il se sentait assez de ressources en lui-même pour bien employer son temps. Aussi avait-il acheté aux environs de la Haye, près de Voorburg, un domaine, qu'il avait augmenté par l'acquisition de terrains contigus, son cher

Hoofwyk, dont il dessinait lui-même le plan des constructions et le tracé des jardins. L'habitation, sans grand caractère, était décorée de termes et de statues mais sa situation au bord de la Vliet et la vue qui s'étendait de là sur les arbres du parc ou sur de riantes campagnes, semées d'autres villas, en rendaient le séjour très agréable à Huygens qui avait peine à s'en arracher.

Cependant le prince Frédéric-Henri, dont la santé s'était depuis plusieurs années gravement altérée s'éteignait au mois de mars 1647 et son secrétaire, en mentionnant avec sa précision accoutumée l'heure de la mort du prince, suppliait Dieu « de prendre son peuple en pitié ». D'autres pertes, également sensibles à Huygens, suivaient de près cette mort; d'abord celle de Hooft qui, déjà malade, avait voulu assister aux obsèques du stathouder et qui succombait quelques jours après à la Haye (27 mai 1647); puis celle de van Baerle qui ne devait pas survivre plus de six mois à son ami. Enfin Tesselschade ayant perdu le seul enfant qui lui restât, une fille de seize à dix-sept ans, était elle-même enlevée à l'affection de Huygens au mois de juin 1649.

Constantin retrouva près de Guillaume II et de Guillaume III la situation, un moment ébranlée, qu'il avait occupée auprès de Frédéric-Henri. Avec l'expérience qu'il avait acquise, ses conseils leur étaient de plus en plus nécessaires. En dépit de sa vieillesse, il continua de se consacrer entièrement à leur service.

La confiance qu'ils avaient en lui était aussi absolue que légitime et, outre l'expédition des affaires publiques, il avait à surveiller l'administration de leur domaine privé. C'est à peine si, de loin en loin, il pouvait prendre quelque repos ou passer, comme il le fit en 1654, une saison à Spa pour se soigner. En 1661 il avait été chargé de suivre en France les négociations relatives à la principauté d'Orange occupée militairement par Louis XIV, et après quatre ans de séjour à Paris et dans le Midi, il obtenait la restitution de cette principauté à Guillaume III. Au moment même où il quittait la France, il avait eu de plus la satisfaction d'y voir son fils Christian appelé par Colbert qui, jaloux d'attacher à notre pays un savant de ce mérite, lui offrait une pension considérable et un logement à la bibliothèque du roi.

Après tant de travaux et à son âge, Huygens aurait eu le droit de se reposer. Mais, dès son retour en Hollande, nous le voyons reprendre le cours de ses nombreuses occupations, s'acquitter jusqu'au bout, avec sa conscience habituelle, de tous les devoirs de charge. Au mois de novembre 1670, malgré la saison et le mauvais état de la mer, il accompagne Guillaume III en Angleterre où il demeure presque une année entière. En 1672, à son grand contentement, son fils aîné Constantin, étant nommé secrétaire du prince, devint le collègue de son père. Ce dernier, avec toute son intelligence, avait conservé son goût pour la musique, son amour pour les lettres, et une

poésie écrite de sa main, au mois de novembre 1644, atteste encore toute la vivacité de son esprit, en même temps que l'élégante fermeté de son écriture. Quand il mourut, le 26 mars 1687, à l'âge de quatre-vingt-onze ans, il n'avait cessé que depuis deux ans de tenir régulièrement son journal, notant avec soin tous les événements dont il croyait utile de conserver le souvenir.

II

On a pu voir déjà quelle ardeur et quel dévoûment Huygens a montrés dans le poste qu'il occupait auprès des princes de la maison d'Orange. Ses *Mémoires*, publiés par M. Jorissen [1], nous permettent de mieux comprendre encore l'idée qu'il se faisait lui-même des devoirs de sa situation. L'un de ces *Mémoires*, en effet a pour titre *la Secrétairie du prince*, et il a été écrit trois ans après la nomination de Constantin. Avec son intelligence si ouverte, il avait déjà pu se rendre compte de la nature des fonctions qui lui étaient confiées. Ce n'est pas sans appréhension qu'il les avait acceptées et la crainte de ne pas s'en tirer à son honneur « lui devenait effroyable ». Mais il voit clair maintenant et, loin de grossir les difficultés dont il a dû triompher, il ne les estime que pour ce qu'elles

1. *Constantin Huygens, Studien*, par M. Th. Jorissen; Arnheim, 1871.

valent. Il a reconnu que le désordre avec lequel les affaires étaient traitées jusque-là « ne servait qu'à jeter un faux éclat sur des travaux très simples en réalité ». Suivant leur nature et leur importance, il classe d'abord méthodiquement les affaires et cherche quelle est la meilleure marche à suivre pour leur prompte et bonne expédition. A son avis, un de ses premiers devoirs, c'est d'exprimer aussi fidèlement que possible la pensée de son maître dans une langue simple et correcte. Il expose, à ce propos, ses idées sur la manière d'écrire, « la diversité des individus étant aussi infinie que celle de leurs genres ». Mais comme « aux écoles mêmes, où les longueurs et le fard ont une si belle réputation, c'en est une capitale d'avoir une sorte de briève et claire simplicité, à plus forte raison est-ce la maxime qui doit prévaloir et prévault en la dépesche des affaires de l'Estat, où la brièveté est utile, la clarté nécessaire et la simplicité requise pour l'une et l'autre. Cela est trop notoire pour avoir besoin de preuve ». Les choses étant ainsi, il n'y a pas grand mérite à se conformer à des préceptes aussi élémentaires, et pour quiconque est pénétré de ces vérités, « l'entrée de ces carrières est aussi peu terrible que si à l'apprentissage de la danse on advisait un nouvel escolier que moins il ferait de caprioles et meilleure grâce il aurait, leçon à la vérité bien aisée ». Parlant du caractère propre aux différentes langues, Huygens s'élève ensuite contre ceux qui prétextent « l'impuissance et pauvreté de la langue natio-

nale ». À l'entendre, elle a « de quoy fournir abondamment à l'administration des républiques qui s'en servent; mais il faut que l'exemple des princes y aide ». « Bien qu'il n'y ait pour tout compté en cette cour que deux langues en usage, la française et la nôtre, l'usage de la langue des Français ayant désormais pris le dessus dans la plupart des cours civilisées, comme la mode de leurs habits, il est cependant utile de n'ignorer ni l'entente, ni le caractère de celle des Allemands, leur langue étant la mère langue de plusieurs autres, notamment du hollandais. » Il fait d'ailleurs bon marché de cette connaissance des langues que pourtant il possède lui-même, comme aussi de la beauté de l'écriture, lui qui pourrait se piquer de calligraphie. Suivant lui, une des réelles difficultés de sa charge, c'est de comprendre vite et bien la pensée du prince et d'avoir « la promptitude nécessaire pour répondre au soudain commandement dont en chose pressée on peut être accablé ». Mais, tout en désirant qu'un peu de loisir soit accordé au rédacteur, il croit qu'au bout de quelque temps, secrétaire et maître se connaissent si bien que « ce lui est, et à nous un sujet de beaucoup d'avantage ». Pour ce qui le touche, nous pouvons assez l'en croire, lui qui est en ce genre un vrai modèle et qui avec la concision requise, savait donner à l'expression de ses pensées autant de vivacité que de justesse. Quant aux tentations qui pourraient survenir de profiter d'une telle situation pour tirer d'au-

trui un profit quelconque, il ne s'arrête pas à d'aussi indignes suggestions, « le vrai Dieu lui ayant fait ce bien de le former en cecy à l'exemple d'un honnête père qui, en lui recommandant toujours l'honneur, lui a imprimé une horreur naturelle de ces vilainies dont, pour ce regard, il pense n'avoir jusques ores donné sujet à homme qui vive de se mécontenter de lui en sa charge ».

Si Huygens par l'élévation de son caractère était à l'abri de semblables indélicateses, elles n'étaient point rares cependant autour des princes et il devait plus tard l'éprouver lui-même. De fait, il appréciait ce noble métier où graduellement son mérite reconnu avait fini par lui assurer une grande autorité. Il s'en ressent aussi honoré qu'indigne; « voire que pour témoigner sans fin la perpétuelle gratitude qu'il en doibt à celui qu'il l'y a daigné commettre, il n'épargnera rien à acheminer les enfants mâles que Dieu lui donnera, aux apparences de pouvoir hériter un jour l'honneur du même emploi ».

Cet écrit où Huygens traçait, comme d'après lui-même, le type accompli du secrétaire, il l'avait soumis à Frédéric-Henri. Si, sous une forme détournée, ce dernier pouvait y découvrir quelques conseils dont il avait à faire son profit, il ne trouvait d'ailleurs dans un tel programme que la justification de la confiance qu'il avait mise en Constantin. En plaçant la discrétion et le renoncement à ses propres idées au premier rang des qualités requises pour sa charge et en s'effa-

çant complètement devant son maître, l'auteur, était assuré de prôner un des mérites que les princes apprécient le mieux chez ceux qui les servent. Sagace et réfléchi comme il l'était, il aurait pu cependant plus qu'aucun autre céder à la tentation d'intervenir personnellement par ses conseils dans la direction des affaires qui passaient sous ses yeux. Un mémoire redigé par lui relativement à la conduite à tenir vis-à-vis des remontrants nous prouve qu'il en avait eu un instant la velléité.

On sait qu'après une lutte héroïque contre l'Espagnol, les Hollandais, à peine en possession de leur indépendance religieuse, avaient failli la compromettre dans l'ardeur de leurs disputes confessionnelles. En présence de la multiplicité des sectes et de la violence de leurs démêlés, le synode de Dordrecht avait eu pour but d'établir une sorte de *Credo* officiel qui assurât autant que possible l'unité des croyances. Aux persécutions exercées contre les remontrants une période d'apaisement avait succédé pendant laquelle quelques-uns des opposants avaient repris pied peu à peu et travaillaient de nouveau à répandre leurs idées. Constantin, dans un écrit qu'il intitule *Discours imparfait*, expose la situation dangereuse que peut créer l'indulgence à l'égard de ces factieux. Se mettant au-dessus de ses propres sentiments, il n'a en vue que la sécurité publique et lui que son caractère, ses amitiés, sa vie tout entière nous montrent comme un apôtre de la tolérance, il prêche la sévérité

et le maintien des mesures rigoureuses prises contre les arminiens. A son avis tout fait un devoir au prince de ne pas revenir sur la ligne de conduite adoptée à la suite du synode. La prospérité actuelle du pays n'est qu'apparente et, en face d'ennemis qui ne désarment pas, il faut raffermir la situation et rassurer les esprits. Ces gens, ajoute-t-il, « ne demandent le doigt que pour empoigner la main », et si parmi eux il en est de téméraires, d'autres « plus avisés ont appris que les approches couvertes sont les plus sûres et qu'en lieu de beaucoup de résistance, la mine vaut bien la tranchée ». Posant nettement la question de sa conscience, tout en ignorant qu'il soit de ce que sont, au fond, les convictions religieuses du prince, il pense que, sans s'être engagé, celui-ci est « content de croire simplement et sobrement à salut, de s'appliquer les enseignements et exhortations à foy et repentance, sans faire distinction par qui elles lui sont offertes, pourvu que toutes se fondent en l'autorité de la parole de Dieu éternel ». Mais il ne s'agit pas, à dire vrai, des convictions personnelles du prince; il y va du salut de l'État, de sa sécurité, des alliances qu'il faut se ménager au dehors, surtout celle de l'Angleterre, « naturellement bigote, pour laquelle il n'y a matière si capable de l'ébranler que le fait de la religion ». Il est donc de l'intérêt du stathouder d'inspirer, à ses débuts, une telle confiance aux gens de bien que « les mauvais eux-mêmes, s'apercevant qu'il n'y a plus de finesse de mise que celle d'être

homme de bien voudront devenir tels, malgré qu'ils en ayent ». Quant à lui, il est certain que son maître ne faillira ni à l'honneur, ni aux devoirs de sa race. Quelles que soient ses croyances particulières, il verra à les accommoder avec les vrais intérêts de son peuple, « en faisant voir au monde comme il s'est dépouillé entièrement de toute partialité ».

Malgré la sagesse et l'opportunité de ces idées, Huygens, après y avoir bien pensé, non seulement renonça à les publier, mais le mémoire resta inachevé et par conséquent ne fut pas remis à son adresse. Ce n'est point par une ingérence qui, toute patriotique qu'elle fût, pouvait paraître déplacée que le secrétaire du prince Frédéric-Henri devait, avec le temps prendre, sur l'esprit de son maître une influence légitime. Cette influence, il la devait à son dévoûment, à sa sûreté, à ce zèle que rien ne rebutait et qui jusqu'à la fin de sa carrière ne se démentit pas un seul instant. Son intelligence et sa ponctualité dans l'accomplissement de toutes les missions dont il était chargé l'avaient rendu indispensable. Cependant, vers les derniers mois de la vie de Frédéric-Henri, cette confiance qu'il méritait si bien lui était tout à coup retirée. Un simple commis, abusant de la faveur dont il jouissait auprès de la princesse Amalia de Solms, exploitait honteusement les personnes qui croyaient que sa situation lui permettait de les servir en haut lieu. Huygens avait dénoncé ce misérable, et celui-ci s'en vengeait par les plus basses calomnies. Indigné, Constantin avait

réclamé justice. En vain son beau-frère essayait de le calmer, lui conseillant de dédaigner des attaques aussi méprisables et contre lesquelles il n'avait d'ailleurs aucun recours. La santé de Frédéric-Henri avait en effet, rapidement décliné, et comme l'écrivait l'ambassadeur de France à Mazarin (décembre 1647) : « Ce bon prince deschet toujours, et son autorité avec lui... Ce n'est plus qu'une masse de chair animée par ce cœur qui lui reste encore ». Huygens s'était alors tourné vers Amalia de Solms pour obtenir satisfaction. Mais celle-ci, à ce moment, commençait à pencher vers l'Espagne et cherchait par conséquent à évincer Huygens, qu'elle savait disposé en faveur de la France. Après plusieurs tentatives inutiles, Constantin reconnut qu'il serait indigne de lui de l'importuner plus longtemps. Il trouve « plus raisonnable de céder à l'iniquité », et avec le ton de l'honnête homme froissé d'être ainsi méconnu, lui qui a « surservi » plus par affection que par intérêt, il ajoute que, « si Son Altesse continue d'agréer ce désordre, il se reposera de son innocence portant la tête haute, comme le peut et le doit un homme de bien ».

Après tant de bons et loyaux services, Huygens avait été profondément blessé d'une offense aussi imprévue que gratuite. Ce souvenir resta longtemps gravé dans son esprit. Huit ans après, revenant sur ce sujet, il tient à s'en expliquer dans un mémoire non destiné à la publicité et qu'il adresse à ses fils, jaloux qu'il est de l'honneur du nom qu'il leur laissera.

A l'occasion de la demande faite par lui d'une charge pour l'aîné de ses enfants, demande qui n'avait pas abouti, il s'épanche librement avec eux des ennuis qu'il a éprouvés pendant sa carrière, surtout de ceux qui lui sont venus de « Madame la princesse aujourd'hui douairière de Son Altesse ». Sans parler de ce qui constituait ses obligations propres, il énumère tout ce qu'il a fait pour elle, la tenant, sur sa prière, au courant de la santé de son mari pendant qu'il qu'il était à la guerre. Ce qu'on lui a rendu de ses lettres ne monte pas à moins de trois gros volumes in-folio et il y avait quelque mérite à ce surcroît de besogne en des moments où il était accablé d'ouvrage, car « il était chargé seul de toute la milice et de cette infinité de dépesches qui en dépendent ». Que de difficultés aussi pour faire parvenir ces lettres à leur adresse, « quand les dangers des passages se mettaient entre la Hollande et lui » ! Afin de les dissimuler, « il s'exerçait la vue sur une sorte de petite écriture, qui en fort peu d'espace contenait quantité d'histoire et, bien souvent pliée, n'excédait pas le bout d'une plume ou la grosseur d'un pois ». Et pour le payer de cette peine, il lui fut un jour mandé « qu'on se trouvait importuné de ses petites lettres ». Il a également mis en ordre toute la correspondance privée de la princesse, donné pour elle son temps et ses soins, jusqu'à se rendre malade; se trouvant trop récompensé quand elle lui adressait un remerciement. Et « toujours un pied en l'air, comme le bon cheval

de manège, il attendait gaîment quand on pourrait lui en demander davantage qu'il n'en avait fait ». Aussi usait-on de sa bonne volonté. C'est à lui qu'on s'adressait pour toutes ces « reparties à Roys et à Reynes et autres grands, qui, en effet, ne disent rien et doivent être enfilées d'une suite de paroles d'aussi difficile recherche que la matière en est vaine et stérile ». Avec quel zèle il s'est employé pour la famille du prince, bien que ce ne fût point là non plus sa besogne, « mais estant trop avant dans la possession de porter tout ce qu'on lui jetait à dos pour songer à se défendre ! » Et de fait, il n'a jamais pensé à le faire, « quoique le tout ne lui ait pas profité la rognure d'un ongle ».

Malgré ces ennuis, après la mort du prince, il a préparé le texte et les illustrations des mémoires laissés par Frédéric-Henri, tâche difficile et qui nécessita de nombreuses « conférences entre quatre yeux », avec la princesse. Il rappelle aussi la part qu'il a prise à la conduite du bâtiment élevé par Amalia de Solms en l'honneur de son mari, la *Maison du Bois*, près de la Haye, et « nommément des ornements de cette glorieuse salle d'Orange d'où par son avis, la maison eut le nom ». Il y a contribué par ses correspondances et ses entretiens avec les peintres, architectes et généalogistes qui y ont travaillé, composant lui-même « quelques inscriptions de sa façon qui font parler les choses muettes ».

Les services qu'il a rendus au sujet de la tutelle du

dernier prince ne sont pas moindres, et cependant malgré tant de soins et de peines, on l'a éconduit dans les deux demandes qu'il a faites successivement pour son fils d'un emploi de receveur et d'un autre de conseiller; tout cela sans égard pour un homme dont la vie tout entière a été vouée à ses devoirs et dont la famille a depuis quatre-vingts ans servi sous quatre princes consécutifs.

Ce ne fut là, nous l'avons dit, qu'un nuage passager dans la longue carrière de Huygens, et sous Guillaume II et Guillaume III il avait retrouvé et accru la haute situation à laquelle il avait tant de droits. Nous en verrions, au besoin, la preuve dans le mémoire qu'il eut ordre de rédiger pour M. de Zuylestein, nommé gouverneur du jeune prince Guillaume-Henri, au moment où celui-ci allait s'installer à Leyde en 1659. Le premier, le principal soin du gouverneur sera d'inspirer à l'enfant « de vives impressions » de l'amour et de la crainte de Dieu. A cet effet, il devra lui lire tous les jours quelque chapitre de la sainte Écriture, en lui expliquant familièrement les passages les plus obscurs. Il s'occupera soigneusement de lui inculquer, avec la connaissance des principes de la religion, la pratique des vertus chrétiennes et « la déférence que les seigneurs princes, ses aïeux, ont toujours témoignée à la république de ces provinces... et comme par là même ils se sont affermis dans l'autorité et le crédit qu'ils y ont acquis ». Pour y parvenir, il sera bon de « l'animer des beaux exemples

domestiques qu'il peut trouver dans la vie de ses ancêtres », auxquels il ajoutera ceux des grands hommes de tous les temps. M. de Zuylestein insistera sur la connaissance générale de la géographie au moyen de cartes « qu'il ait continuellement devant les yeux ». Il s'attachera avec le même soin à éviter les mauvaises compagnies et les mauvais livres à son élève. Que celui-ci soit affable envers tous, et « donne plutost dans un peu d'excès de courtoisie ». Il ne faudra pas laisser de rendre à Leyde « quelque contrevisite aux principaux du Magistrat ou de l'Académie, soit dans leurs maisons ou leurs jardins », en habituant le prince à répondre avec convenance, mais toujours librement et de lui-même. A l'occasion, le gouverneur tâchera de corriger l'enfant « des petites promptitudes auxquelles sa complexion naturelle ou la liberté de sa première enfance le pourrait avoir rendu enclin... luy représentant la déformité de semblables faiblesses et les inconvénients qui en pourraient résulter si de bonne heure il ne taschait de les surmonter, en s'accoutumant même à ne traiter ceux qui le servent qu'avec douceur et patience ». Pour cela, il est nécessaire de ne jamais perdre de vue son élève, et « sans luy rendre ses corrections odieuses, sans le faire rougir devant le monde,... il faut que les exhortations de son gouverneur sentent toujours plutost le miel que le fiel ». La régularité des études est tout à fait nécessaire, et M. de Zuylestein devra y pourvoir. Il veillera à ce que le jeune garçon ait une bonne

écriture, « d'un trait aisé et gracieux, bien séant à la main d'un prince ». Avant d'aborder l'étude du latin il sera bon de lui en inspirer le goût par la citation de quelques proverbes ou passages de l'Évangile, de manière à lui donner l'envie de pénétrer plus avant dans cette langue, en le stimulant au besoin par l'exemple d'autres enfants de son âge et plus avancés que lui. Avant l'étude du latin, il conviendra « de le bien exercer aux deux langues qui lui sont le plus nécessaires, la flamande et la française, en lui conservant ce qu'il a déjà acquis de l'anglaise, et prenant garde qu'il se rende parfait en l'orthographe de toutes les trois et à les prononcer nettement ». A cet effet, il aura à rendre compte de ses lectures sans bredouiller, ni bégayer. Il devra aussi « être acheminé vers l'arithmétique, la vraye science des princes, de laquelle ils ne sauraient se passer, ni en paix, ni en guerre ».

Quant aux beaux-arts, il ne sera initié à la musique qu'autant qu'il y montrera quelque disposition; mais il sera plus important de lui donner l'usage du crayon. Tel est « le sommaire des premières disciplines auxquelles il faut se borner pour le moment; pour la suite, leurs altesses qui sont proches » donneront leurs instructions. C'est à elles, du reste, que, sans les importuner, il sera bon de recourir dans les circonstances délicates, en leur laissant le soin de décider. Pour ce qui regarde la nourriture et les exercices du corps, le gouverneur tiendra la main à faire observer « le

tempérament qu'il verra convenir à la complexion de l'enfant qui, n'étant pas des plus robustes, doit être ménagée discrètement ». Que la conversation à table soit toujours modeste et respectueuse « et toujours attrempée de quelque entretien joli, mais utile et avantageux ». Tous les moments de la journée étant ainsi bien employés, « s'il luy reste une petite heure devant celle du dîner, ce sera bien la plus propre à l'exercer à la danse, à laquelle il est nécessaire de s'appliquer dès cette première jeunesse pour luy façonner le port et le beau mouvement de tout le corps ». Les autres exercices plus violents, comme l'escrime, le manège, la paume, viendront après. En attendant, le billard et autres petits jeux suffiront à le divertir au logis et, au dehors, la promenade en carrosse, à pied ou à cheval, selon le temps et les saisons. Le gouverneur exigera la bonne harmonie entre les personnes attachées à son altesse, gentils-hommes, précepteurs, pages et valets, maintenant chacun dans l'exacte observation de son devoir. De même, comme on s'est arrangé pour les équipages, le service des écuries et la dépense de la table avec des pourvoyeurs, il faudra veiller à ce qu'ils remplis-sent fidèlement les engagements de leurs contrats. Enfin, pour les détails qui ne sauraient être prévus, leurs altesses s'en rapportent à la discrétion du sieur de Zuylestein, « croyant avoir donné assez de marque de la confiance qu'elles ont en sa prudhommie en luy mettant en main la conduite d'un prince qui leur est

si cher et de la bonne éducation duquel dépendra le restablissement de sa maison et avec le temps, s'il plaît à Dieu, une partie du bien et service de cet Estat ».

Tel était, en résumé, ce programme qui, jusque dans ses moindres prescriptions, témoigne d'une raison si haute et d'une âme si paternelle. Sauf les rares dispositions qui concernent plus particulièrement les devoirs du prince, ce programme si sensé n'était, en somme, que celui dont Huygens avait pour lui-même apprécié le bénéfice et auquel il s'était conformé pour ses propres enfants. S'il en était nécessaire, une nouvelle preuve de son expérience comme éducateur nous serait fournie par la courte instruction qu'il traçait à son troisième fils Ludewyk, le 2 décembre 1651, au moment où celui-ci allait passer en Angleterre avec une ambassade parmi laquelle nous relevons le nom de Cats. « Il se souviendra que ce n'est pas pour se divertir que son père lui laisse faire ce voyage, mais pour apprendre et revenir plus sçavant qu'il ne part. » Il s'appliquera donc d'abord à bien connaître la langue du pays, et pour cet effet, « esquivera la conversation flamande et s'intriguera dans l'anglaise, tant qu'il lui sera possible ». Viennent ensuite des conseils de tenue et de conduite vis-à-vis des ambassadeurs et des jeunes gens de leur suite ; Ludewyk évitera toute cause de désordre, « faisant paraître dans son aversion au mal de quelle maison il sort ». Il lui recommande la conversation des dames ; il se fera informer par elles de

toutes sortes de ces minuties dont les dictionnaires ne font aucune mention et il se comportera comme tel « qu'il est né et élevé ». Dans ses lettres mêmes, il gardera la plus grande circonspection pour que personne n'en soit choqué si elles s'égaraient. Quand il possédera la langue, il ira visiter l'académie d'Oxford et à fond celle de Cambridge, en compagnie d'un ami ou deux, tout au plus, « et de tout ce qu'il verra et apprendra, il en tiendra journal et mémoire, encore plus amplement que n'a fait son frère en Italie, qui a plus soigneusement marqué des choses extérieures que celles d'État et aultres de plus d'importance ». Il ne manquera pas d'ailleurs de noter aussi très exactement sa dépense. Pour ce qui peut lui avoir échappé dans la hâte où il écrit ce mémoire, son père « s'en remet à sa prudence et au bon naturel qui a toujours paru en lui, priant Dieu, lequel il s'assure qu'il aura partout devant ses yeux, de le ramener en parfaite santé et avec les avantages qu'il se promet de sa diligence ».

Tous ces traits, bien d'autres encore que nous pourrions ajouter, marquent assez le caractère de l'homme, la noble idée qu'il se faisait de ses devoirs, le dévoûment avec lequel il servait son pays et celui qu'il voulait inspirer à tous les siens. Comme diplomate, non seulement il avait été élevé à l'école de Van Aerssen dans la tradition de l'alliance française, mais il se sentait naturellement porté vers la France, où il comptait de nombreux amis. Il s'était même trouvé sur ce point en opposition avec un de ses beaux-

frères, David de Leu, dans les conseils du prince et il y avait fait pour un temps prévaloir son opinion. Louis XIII, qui connaissait cette sympathie, lui avait envoyé par Beringhen la croix de chevalier de l'ordre de Saint-Michel en 1633 ; plus tard, sous Louis XIV, quand les statuts de cet ordre furent revisés et qu'on réduisit le nombre des chevaliers, Huygens fut des premiers maintenu dans cette élite. Mais le secrétaire des princes d'Orange entendait conserver son indépendance tout entière il ne se laissait guider que par des considérations exclusivement patriotiques. A un courtisan qui, en 1647, semblait insinuer qu'il trouvait également quelque profit à soutenir ces vues, il pouvait fièrement répondre : « Je ne suis ni à vendre, ni vendu ailleurs qu'ici, et pour que j'obéisse à un maître et l'aide à procurer le bien d'un seul État, il n'y a ni Majesté, ni Éminence qui me puisse rien demander ».

III

A voir le temps que Huygens consacrait aux devoirs de sa charge, on serait en droit de penser qu'ils suffisaient à remplir sa vie. Comme il le disait lui-même dans un mémoire qu'il adressait à la princesse de Solms, « parmi tous les domestiques » de la maison du prince, il ne croyait pas qu'il s'en pût trouver un seul qui eût aussi bien que lui fait « le chien d'attache et

sans demander jamais aucune relasche ». Obligé parfois de négliger ses propres affaires et jusqu'au soin de sa santé, se refusant tout ce qui passe pour des plaisirs ou des distractions, choisissant exprès soit à la ville, soit à la campagne, la demeure la plus proche de celle de son maître afin de se tenir toujours « en lieu propre et en état d'accourir au premier commandement », appelé fréquemment hors de son lit, Constantin, en dépit de tout son zèle, ne pensait jamais qu'il en avait fait assez. Mais son activité était extraordinaire et dès qu'il avait un moment de liberté, dût-il le prendre sur les heures de la nuit, il savait comment occuper ses loisirs. Huygens était, en effet, un écrivain et un poète et, à ce titre, ses œuvres aussi bien que l'influence qu'il a exercée sur ses contemporains méritent d'attirer notre attention.

A la suite des luttes opiniâtres qui avaient assuré son indépendance, la Hollande était entrée dans une période de calme relatif. Des écrivains tels que Coornhert, Dirk Camphuysen, H. Spieghel et Roemer Visscher, en même temps qu'ils travaillaient à fixer la langue, préparaient cette pacification des esprits à laquelle Hooft surtout devait attacher son nom. On sait quelle haute situation le châtelain de Muiden occupait parmi les lettrés d'alors. Riche, avenant, honoré de la considération publique, bornant toute son ambition au poste de gouverneur du Gooiland, il avait su grouper autour de lui dans sa résidence, un cercle de beaux esprits auquel les filles de Roemer

Visscher, Anna et Tesselschade, ajoutaient ce charme souverain qu'ont célébré à l'envi tous les poètes qui les ont approchées. Avec son esprit élevé, ennemi de toute exagération, Hooft aimait à accueillir chez lui, sans aucune distinction de croyances, une élite d'hommes remarquables. Dans sa maison hospitalière dont Christina van Erp et après elle Leonora Hellemans, sa seconde femme, l'aidaient à faire les honneurs, catholiques libéraux, remontrants, orthodoxes, mennonites et israélites aimaient à se rencontrer.

Parmi les familiers de Muiden, comme L. Reaal, le docteur Coster, Van der Burgh et Wicquefort, qui étaient aussi ses amis, Huygens s'était de bonne heure trouvé en relations assez intimes avec Caspar van Baerle. Après une existence assez agitée, ce dernier avait été appelé, en 1631, de l'Université de Leyde, où il était professeur de logique, à la chaire de philosophie d'Amsterdam, lors de la fondation de la haute école de cette ville. C'est une curieuse figure que celle de van Baerle, et la consciencieuse étude publiée par M. le docteur Worp dans *Oud-Holland* (1888-1889) nous donne d'intéressants détails sur cet écrivain qui fut mêlé de très près à la vie de Hooft et de Huygens. Comme Roemer et Spieghel, il appartenait à une de ces familles de réfugiés venus d'Anvers qui devaient, ainsi que plus tard les protestants exilés de France, contribuer d'une manière si efficace à la prospérité des pays où ils s'étaient établis et qui les avaient libéralement

accueillis. Fidèle à ses convictions, — il était remontrant, — van Baerle s'était vu, au début de sa carrière en butte aux tracasseries que lui valait son attachement à une secte condamnée par le synode de Dordrecht. Vers 1625, il s'était lié avec Huygens qui, dès sa nomination au poste de secrétaire de Frédéric-Henri, avait pu rendre quelques services à son ami en mettant sous les yeux de son maître des poésies ou des panégyriques composés en l'honneur de son frère, le prince Maurice. Par la suite encore, grâce à l'intervention de Huygens, le stathouder eut plus d'une fois l'occasion d'octroyer des secours ou des gratifications à van Baerle qui, besogneux et chargé de famille, ne tirait pas de sa position un gain suffisant pour subvenir à l'entretien de ses enfants. Comme la plupart des écrivains de cette époque, il cherchait à s'assurer les bonnes grâces des souverains et des grands afin d'obtenir d'eux des présents ou des pensions. Fécond, prolixe, en quête de patrons généreux, van Baerle était toujours prêt. En prose, en vers hollandais ou latins, il célébrait tour à tour, avec la même déplorable facilité, le prince Jean-Maurice du Brésil, l'électeur de Brandebourg, le prince Chistian de Danemark ou le cardinal de Richelieu. Aussi, à raison de ses requêtes multipliées, un auteur de ce temps, Hendrick Bruno, l'avait-il surnommé *l'Archimendiant*. Mariages, naissances, morts, hauts faits d'armes, van Baerle était à l'affût de toutes les occasions d'exercer sa verve et les interminables déve-

loppements auxquels il se complaisait lui permettaient d'étaler une érudition très réelle, mais souvent assez déplacée. C'est ainsi que, sans trop s'inquiéter de leur convenance, les réminiscences mythologiques foisonnent sous sa plume, alors que, dans une lettre évidemment faite pour être montrée, il informe Huygens de la mort de sa femme. Il s'y compare longuement à Apollon sans Leucothoé; il voudrait, comme Orphée, arracher son Eurydice à Cerbère; il noircit les marges de ses livres des réflexions que lui inspire son chagrin..., il ne peut arrêter ses larmes et il en couvre le seuil de sa maison, sa table, le lit nuptial. En le voyant ainsi pleurer pour la galerie, il est d'autant plus permis de suspecter la sincérité d'une douleur si bruyante et si expansive, que, six mois après, ce veuf trop facilement consolé songeait à se remarier et courtisait la belle Tesselschade.

Les sentiments de Huygens étaient plus profonds et ses douleurs moins littéraires. Sans tant parler aux autres de sa peine, nous avons vu qu'il y restait fidèle et conservait pieusement en son cœur ses affections et ses regrets. Très supérieur à van Baerle par l'éducation aussi bien que par les dons naturels, il dépassait également, comme valeur morale, ce petit cercle où les commensaux de Hooft échangeaient entre eux des admirations et des éloges trop complaisants. Chez lui aussi, sans doute, on retrouve quelque chose de la préciosité qui, en Hollande

comme en Italie, en Angleterre et en France, régnait à ce moment dans la littérature. Constantin, dans ses écrits et surtout dans ses vers, n'est pas exempt de ces périphrases péniblement contournées ni de ces jeux de mots hasardeux qu'on rencontre si fréquemment chez les beaux esprits de ce temps. Il se plaît à des allitérations qui ne sont, à vrai dire, que des calembours approximatifs et il a des formules de politesse tellement entortillées, qu'on se demande comment il en pourra sortir; on dirait de ces labyrinthes alors si en vogue dans les jardins. Mais c'étaient là, en somme, des défauts très répandus, et il convient de se rappeler que les poésies de Huygens n'étaient pour lui que le passe-temps d'une vie fort occupée. Avec une verve et une facilité excessives, il essaie tous les rythmes et s'exerce tour à tour dans toutes les langues. Tantôt c'est une suite de vers formés de mots d'une seule ou de deux syllabes; tantôt à des vers hollandais il entremêle, à intervalles réguliers, des vers latins, grecs, italiens, français ou anglais; mais il n'a pas d'autre prétention que de se distraire, de se détendre. Ce sont, en général, des pièces assez courtes, à peu près improvisées; ou de petits poèmes écrits, pour la plupart, avant qu'il fût en possession de sa charge de secrétaire. Dans quelques-uns comme le *Voorhout* où il parle du *Bois* de la Haye, ou dans celui que plus tard il consacre à son cher Hoofwyk, on sent un amour sincère de la nature, malheureusement un peu déparé par d'assez nom-

breuses digressions scientifiques ou morales, et par les réminiscences trop fréquentes de l'*Aminta*, du *Pastor fido* ou des classiques grecs et latins, qui lui viennent involontairement à l'esprit.

Si goûtées que soient en son pays les poésies de Huygens, nous leur préférons de beaucoup ses écrits en prose hollandaise ou française, comme sa *Correspondance* et ses *Mémoires*. Nous avons appris de lui-même quelles étaient ses idées sur le style et le cas qu'il faisait de la simplicité, de la concision, de toutes les qualités qu'il vante dans ce *Traité de la Secrétairie*, dont nous avons cité de nombreux passages. On a pu voir comment il y donnait l'exemple de ces qualités dans un langage ferme, net, sobre et coloré, qui, par la vivacité de ses saillies et le tour très personnel de comparaisons aussi justes qu'inattendues, rappelle celui de Montaigne. Les mots sont toujours pris chez lui dans leur acception la plus forte et son style a cette saveur particulière que les étrangers donnent parfois à notre langue quand ils la savent bien. On pouvait à bon droit s'étonner que ce Batave possédât aussi complètement l'usage et les ressources du français, et Balzac, qui alors faisait autorité, se montre très surpris de rencontrer chez lui, avec cette curiosité des choses de l'esprit, toutes les finesses du bien dire : — « Il faut que vous me juriez, lui écrit-il dans une longue lettre, que vous êtes Hollandais pour me le persuader, et je ne puis croire que sur votre serment une vérité si difficile, car vous écrivez le langage

que nous parlons avec autant de grâce que si vous étiez né dans le Louvre[1]. » De son côté, Mazarin, remerciant Huygens de l'envoi qu'il lui a fait de ses *Momenta desultoria*, reconnaît « qu'il n'est pas moins homme de belles-lettres que d'affaires et que les fruits de sa méditation ne sont pas moins doux que ceux de son action ». — Mais nous avons pour garant de la valeur littéraire de Huygens un écrivain mieux en mesure de l'apprécier. Descartes, en lui accusant réception ds ce même recueil de poésies, admire « qu'un homme aussi occupé, et de choses si sérieuses, ait trouvé le loisir de compositions si agréables et si faciles ». Les relations entre le secrétaire des princes d'Orange et le philosophe devaient, d'ailleurs, être aussi étroites que durables. La première fois qu'il avait vu Huygens, Descartes était resté émerveillé de son savoir, de son intelligence si ouverte et de sa sincérité : — « Véritablement, écrit-il à la suite de cette entrevue où il lui avait lu une partie de sa *Dioptrique*, c'est un homme qui est au-delà de toute estime qu'on en sauroit faire et encore que je l'eusse ouy louer à l'extrême par beaucoup de personnes dignes de foy, si est-ce que je n'avois pas encore pu me persuader qu'un même esprit se pût occuper à tant de choses et s'acquitter si bien de toutes; ny demeurer si net et si présent parmi une si grande diversité de pensées, et

1. *Dissertation sur l'Herodes infanticida de Heinsius*, dédiée à Huygens, par Balzac.

avec cela retenir une franchise si peu corrompue parmi les contraintes de la cour. » — Il trouve qu'un tel caractère et un si grand savoir commandent à la fois l'estime et l'affection [1]. Aussi une grande intimité s'était-elle établie entre eux, et Descartes pendant le temps qu'il passa en Hollande adressait ou recevait sa correspondance sous le couvert de Huygens.

Ce n'était pas, d'ailleurs, le seul Français illustre avec lequel le lettré néerlandais devait se lier. Attentif à tout ce qui se faisait chez nous, il avait de bonne heure conçu une vive admiration pour Corneille et il avait contribué à répandre parmi ses compatriotes le goût des ouvrages du poète [2]. Il est même probable que c'est grâce à son entremise que le *Cid*, traduit en hollandais, avait été représenté à Amsterdam dès le 2 mai 1641. En 1642, Huygens exprime à Corneille les sentiments que lui inspire son génie, dans deux épigrammes, l'une en français, l'autre en latin, publiées par les Elzevier en tête de leur édition du *Menteur*, imprimée à Leyde et que Corneille fit réimprimer en 1648 avec ses remercîments personnels consignés dans son *Avis au lecteur*. Le 6 mars 1649, le poète remercie, de son côté, Huygens de l'envoi de ses *Momenta desultoria* et répond à cette politesse en

1. Lettre à Golius, professeur en mathématiques à Leyden; 6 avril 1635.

2. L'histoire des relations de Huygens et de Corneille est exposée dans l'excellente étude de M. J.-A. Worp : *Lettres du seigneur de Zuylichem à Pierre Corneille*, brochure in-8°; Groningue et Paris, 1890.

lui offrant lui-même un exemplaire de ses œuvres, où il l'assure « qu'il ne trouvera rien de supportable qu'une *Médée* ». Constantin, en lui écrivant à son tour (31 mai 1749), parle de l'effet prodigieux qu'ont produit les représentations de ses pièces données en Hollande par la troupe royale que dirige le comédien Floridor. Il charge ce dernier d'être l'interprète de sa gratitude auprès de Corneille pour le présent qu'il lui a fait et de le louer d'avoir, dans cette nouvelle édition de ses œuvres, donné en tête de chacune d'elles *les Arguments*, c'est-à-dire l'indication de ce qu'elle contient de fable ou d'histoire. Il estime que, moyennant cette préparation, le lecteur pourra mieux en comprendre la donnée et ne sera plus exposé désormais « à laisser échapper tant d'excellentes pointes, ni à laisser tomber à terre tant de roses ». En lui adressant une poésie qu'il a récemment composée sur la mort de Charles Ier, « cette rencontre si hautement tragique que peut-être Corneille n'en a jamais traité de plus horrible », il s'excuse de ces vers composés « non dans son cabinet, mais par boutades, dans l'embarras de la cour et de ses charges ; et il y paraît assez », ajoute-t-il. L'année d'après, Corneille dédie son *Sanche d'Aragon* « au seigneur de Zuylichem[1] », et, pour lui complaire, il fait encore précéder d'*Arguments* cette pièce et celle d'*Andromède*. Le 5 octobre 1650, nouvelle lettre de Huygens qui remercie

1. C'était le nom d'un domaine de Huygens.

Corneille « tout en le censurant d'avoir si mal choisy à qui vouer la plus achevée et la plus illustre pièce qu'il ait encore produite ».

Après un assez long intervalle dans ces relations, elles avaient repris, dix ans après, en 1661, quand Huygens fut chargé d'aller revendiquer, en France, les droits du prince d'Orange sur la principauté de ce nom. En 1663, il visitait Corneille, à Rouen, et, à la suite de cette visite, il lui écrivait un long *Mémoire* sur la nécessité qu'il y aurait à tenir compte dans la poésie française, non-seulement du nombre des syllabes et de la rime, mais « de la cadence des pieds », c'est-à-dire de la quantité prosodique des mots et d'une répartition rythmée des longues et des brèves dans le vers. En transférant ainsi à notre versification les conditions de la prosodie grecque ou latine, Huygens ne faisait, en réalité, que reprendre une idée qu'avaient caressée avant lui plusieurs poètes de la Pléiade, Baïf, entre autres, qui, à l'exemple de Mousset, un de ses prédécesseurs, avait publié, en 1754, ses *Étrènes de Poézie*, *les Besognes d'Hésiode* et d'autres poèmes en vers *mesurés*. Afin de faire consacrer cette réforme de la métrique, Baïf avait même institué une Académie de poésie et de musique reconnue par lettres patentes de Charles IX et qui avait duré jusqu'en 1584. Cette tentative, prônée par quelques-uns de ses adeptes, comme Denisot, Pasquier et même Bonaventure Desperriers, n'avait pas réussi. Mais nous ne devons pas trop nous

étonner que Huygens ait songé à cette modification de la métrique qui avait préoccupé quelques-uns des poètes de la génération précédente, car les écrivains de la Pléiade étaient encore à cette époque très goûtés en Hollande. Même après que Malherbe eut évincé Ronsard, ce dernier y était considéré comme un des maîtres du Parnasse français et Vondel appelait du Bartas « le Phénix des poètes, l'immortel Gascon. »

Dans le mémoire qu'il adressait à Corneille sur ce sujet, Huygens avait fait application aux vers du poète de ces règles qu'il voudrait voir établies. Il semblait qu'ainsi rythmé, « le chant des vers serait plus modulé, leur musique plus harmonieuse ». Mais la détermination donnée par lui des brèves et des longues était absolument arbitraire, et Chapelain, qu'il avait mis au courant de la question, tout en s'intéressant à son entreprise, remarque qu'il est bien difficile de s'entendre au sujet de la quantité des diverses syllabes dans les mots de notre langue. Loin de se rendre à ces raisons, Constantin revenait à la charge et il est probable que son insistance à cet égard avait fini par lasser un peu Corneille qui, jugeant inutile de prolonger une discussion sans issue, n'avait pas répondu à sa lettre et laissait de même sans réponse une nouvelle demande qu'il lui adressait à ce propos. Huygens, cependant, ne devait pas cesser d'être un fervent admirateur de Corneille, et, en 1665, il célébrait son talent et l'élégance de ses poésies latines dans deux poèmes en vers latins.

L'opiniâtreté que Huygens avait mise en cette affaire de métrique tenait à une disposition très caractéristique de son esprit, naturellement porté aux combinaisons. Cette aptitude lui avait été précieuse dans son emploi, puisque, comme il le disait lui-même à la princesse Amalia de Solms, elle lui permettait de donner heureusement l'explication de toutes les dépêches ennemies tombées entre ses mains et de débrouiller le mystère des chiffres diplomatiques les plus secrets. Loin de s'en prévaloir, il pensait que « ce n'étoit point là besogne de si haut alloy qu'on lui fait honneur de la recevoir » et il estimait, au contraire, « qu'un homme de jugement, en s'y mettant, trouveroit que, là aussi, la vanité des pédants sert de faux masque à un artifice de peu de façon ». Nous avons vu, de même, avec quelle facilité il apprenait les langues et comment il s'en assurait la possession jusqu'à parler ou écrire dans chacune d'elles aussi facilement qu'il faisait en la sienne propre. Très bon humaniste, le grec lui était aussi familier que le latin et il excellait à donner à une inscription ou à une épitaphe cette concision vraiment lapidaire qui dit beaucoup en peu de mots, aussi bien qu'à aiguiser dans un trait piquant les malices d'une épigramme. On conçoit qu'ainsi doué, il fût particulièrement habile à saisir le mécanisme de la versification dans toutes les langues et dans tous les modes. A chaque instant, dans sa correspondance, des vers latins se pressent naturellement sous sa plume. Il s'intéresse donc à

toutes ces questions et jaloux aussi d'épurer et de fixer sa langue nationale, il cherche comment on a pu s'y prendre dans les différents pays pour atteindre un pareil résultat. Il se tient au courant des travaux qu'on poursuit chez nous à cet effet et dans une lettre à Conrart, le secrétaire du roi de France (29 janvier 1660), il s'informe de ce qu'on fait « à cette fameuse Académie, de ce qu'elle produit, et si un certain dictionnaire a vu ou verra jamais le jour ». Ce n'est pas d'aujourd'hui, on le voit, que le dictionnaire de l'Académie a le privilège d'exciter la curiosité du public.

IV

Si lettré que fût Huygens, il était encore plus artiste. Conduite avec intelligence et surveillée de près par ses parents, son éducation avait puissamment développé ses dons naturels. Son père avait pris soin de lui faire apprendre les éléments de tous les arts. Dépassant même le programme qu'il s'était tracé, il avait rendu son fils capable non seulement de juger les œuvres des maîtres, mais de se rendre compte par ses essais personnels des difficultés que pouvait offrir leur exécution. La curieuse autobiographie découverte et publiée par M. J. Worp [1] nous fournit à la fois des détails précieux sur l'instruction

1. *Oud-Holland*, 1891, p. 106 et suiv.

que Constantin avait reçue à cet égard et sur les artistes contemporains avec lesquels il s'était, dès sa jeunesse, trouvé en relations. Il y cite les maîtres auxquels son père s'était adressé pour enseigner le dessin à son frère et à lui. Jacques de Gheyn, auquel il avait d'abord pensé, paraît-il, était déjà trop en vue et sa vie était trop occupée pour qu'on songeât à en distraire les heures de ces leçons destinées à des commençants. Le vieil Huygens les avait donc confiés à Hondius; mais, de l'avis de Constantin, son talent comme graveur avait donné quelque raideur et quelque dureté à son exécution, et ce n'était pas l'artiste qu'il fallait pour mettre des jeunes gens à même de retracer fidèlement et vite tous les objets de la nature, paysages, animaux ou personnages en action.

Huygens professait pour les deux de Gheyn, le père et le fils, une très vive affection et il parle avec les plus grands éloges de leur talent et de leur droiture morale, de l'habileté à dessiner à la plume qu'avait acquise Jacques, qui, en ce genre, peut soutenir la comparaison avec Goltzius, son maître. Le peintre excellait d'ailleurs dans toutes les parties de son art. Ses connaissances en architecture le faisaient aussi rechercher par le prince Maurice, qui, vers la fin de sa vie, s'était pris de passion pour cet art et ne ne cessait pas de consulter de Gheyn sur tous ses projets de construction. Constantin avait également connu Goltzius, mais il était trop jeune alors pour

l'apprécier à sa valeur. Il cite ensuite, en caractérisant d'un mot juste leur talent, des *marinistes* tels que H. Vroom et J. Porcellis; les paysagistes van Goyen, Esaïas van de Velde; puis dans le groupe des italianisants : Bloemaert, Uytenbroëck, P. Lastman et les deux Pynas; enfin les portraitistes M. Mierevelt et Ravesteyn. Quant à Rubens, après avoir proclamé l'universalité de son génie, la prodigieuse culture de son esprit, son inépuisable fécondité, il regrette que le malheur des temps ne lui ait point permis d'approcher, comme il l'aurait voulu, un homme qu'il faudrait égaler pour pouvoir le célébrer dignement.

J'ai déjà eu l'occasion de parler[1] de la partie la plus curieuse de ces mémoires de Huygens, je veux dire celle où, avec une clairvoyance vraiment prophétique, applaudissant au génie précoce de Rembrandt et à sa puissante originalité, il lui prédit les plus hautes destinées[2]. En sa qualité de secrétaire du prince Frédéric-Henri, Constantin eut bientôt l'occasion de témoigner au jeune artiste toute l'admiration qu'il éprouvait pour son talent en lui commandant une suite des tableaux de la *Passion*. C'est sans doute aussi grâce à son influence que Rembrandt avait eu à peindre les portraits de Maurice Huygens, son frère, et de l'amiral Van Dorp, son beau-frère. Quelques

1. *Les Biographes et les Critiques de Rembrandt*, *Revue des Deux Mondes* du 15 décembre 1891.

2. Cette autobiographie a été écrite vers 1629-1630. Rembrandt, qui vivait encore à Leyde dans la retraite, avait alors vingt-trois ou vingt-quatre ans.

années après, alors que le maître était de plus en plus délaissé du public, il continuait à le patronner et augmentait graduellement le prix des acquisitions qu'il lui faisait. Dans le poste qu'il devait occuper si longtemps, il s'employait de son mieux à servir les intérêts de l'art et ceux de ses maîtres.

Avec l'avènement de Frédéric-Henri et la prospérité croissante du pays, les arts commençaient à être en honneur à la cour. Le prince s'était construit plusieurs résidences et il s'appliquait à les orner. Sachant lui complaire, son secrétaire le tenait au courant de toutes les occasions qui pouvaient s'offrir de faire pour lui les achats les plus avantageux et les plus honorables. Mais Huygens est surtout pénétré de la responsabilité que lui impose sa situation, à raison des encouragements officiels qu'il convient d'accorder aux arts. Malheureusement, à part Rembrandt, la peinture historique ou religieuse n'était plus guère en vogue à cette époque, et les noms de Dirck Bleker, des de Bray, des de Grebber et des autres italianisants qui la représentent à ce moment dans l'école hollandaise n'y font pas grande figure. Tout en les chargeant de commandes importantes, Huygens était bien obligé de se rabattre sur les artistes d'Anvers, mieux préparés à des travaux de ce genre. On comprend qu'il se tourne tout d'abord vers Rubens, pour solliciter son concours et renouer avec lui des relations interrompues. Vers le milieu de novembre 1635, au retour des opérations

militaires qui s'étaient prolongées assez tard cette année, il lui écrit d'Arnheim pour lui exprimer le désir qu'il a depuis longtemps de le voir, « de jouir de sa belle conversation », et, comme en ce moment, il bâtissait lui-même à la Haye, d'avoir aussi ses avis « sur les ordonnances de deux petites galeries, bien qu'elles soient déjà exécutées. Il voudrait faire revivre là-dessus un peu de l'architecture ancienne qu'il chérit de passion; mais ce n'est qu'au petit pied et jusqu'où le souffrent le climat et ses coffres ». Plus tard, le 2 juillet 1639, du camp où il est, il lui envoie des tailles-douces représentant cette maison qu'il a élevée à la Haye, avant la mort de sa femme, « alors qu'il vivait maritalement dans sa sainte compagnie et que la main de l'Éternel ne s'était pas encore appesantie sur lui ». Il adresse à Rubens les compliments du prince : « Son Altesse s'est réjouie de le savoir relevé d'une forte maladie et apprenant qu'il a encore ramené la main au pinceau », elle s'informe s'il serait agréable à l'artiste de « luy embellir une cheminée, dont les mesures lui seraient envoyées, de quelque tableau dont l'invention fust toute sienne, comme la façon; on ne le désirerait que de trois ou quatre figures pour le plus, et que la beauté des femmes y fust élabourée *con amore, con studio e diligenza* [1] ». Mais le désir du prince ne put être exaucé, car

1. *Brieven van eenige Schilders aan C. Huygens*, par M. J.-H. Unger. — *Oud-Holland*, 1891, p. 87 et suiv.

Rubens, souffrant de plus en plus de la goutte, s'éteignait le 30 mai suivant.

Huygens avait été aussi en rapport avec Van Dyck qui peignit son portrait le 28 janvier 1632, et ainsi qu'il le note avec sa ponctualité habituelle, « le jour même où un arbre était tombé sur sa maison ». En août 1645, il décide un autre artiste flamand, Gonzales Coques, — avec lequel d'ailleurs il était en correspondance pour des achats de tableaux, — à se rendre d'Anvers à Breda pour y faire le portrait de la princesse d'Orange. Nous avons vu aussi que, malgré les ennuis que lui avait suscités Amalia de Solms, Huygens avait pris une grande part au projet de publication des mémoires du prince Frédéric-Henri et surtout à « la conduite du Bastiment du *Bois* » en 1647. Il semble qu'en cette occasion, en appelant Jordaens et van Thulden à concourir à la décoration de la grande salle avec des artistes hollandais tels que Honthorst, de Bray, C. van Everdingen et Lievens, Constantin ait voulu tenter une sorte de conciliation artistique entre l'école flamande et l'école hollandaise, déjà nettement séparées à cette date.

On le voit, tout en s'appliquant à encourager les peintres de son propre pays, Huygens était surtout un éclectique. Il avait beaucoup voyagé, beaucoup vu et, sensible aux beautés de l'art comme à celles de la nature, il savait apprécier des œuvres de genres très divers. Mais l'Italie, dont il aimait la littérature et qu'il avait entrevue à Venise, restait toujours à ses

yeux la patrie des arts. Quelle que soit sa prédilection pour Rembrandt et quelque désir qu'il ait de lui voir conserver intacte son originalité, Huygens ne peut se tenir de lui reprocher son indifférence absolue vis-à-vis de cette contrée où les artistes d'alors allaient à l'envi chercher le complément de leur éducation. Cette indifférence qui, chez le jeune homme, va jusqu'à envisager comme perdus les quelques mois qu'il lui faudrait pour parcourir cette contrée, Constantin la considère « comme une de ces parcelles de folie qu'on retrouve parfois jusque chez les plus grands esprits », et il le plaint sincèrement d'une disposition d'esprit qui le privera de si précieux enseignements. Il ne laisse pas cependant de le louer de « son opiniâtreté au travail, qui le condamne à une vie absolument sédentaire et ne lui permet pas d'accepter aucune distraction à ses études, même la plus innocente ».

Si grandes que fussent les aptitudes de Huygens pour les arts du dessin, celle qu'il manifesta pour la musique étaient encore plus remarquables. Il professait pour elle une véritable passion que son père et sa mère, musiciens tous deux avaient développée chez lui dès son enfance. Sa précocité à cet égard fut extrême et, à l'âge le plus tendre, il chantait déjà d'une voix très juste. Il avait aussi assoupli ses mains pour jouer avec habileté de plusieurs instruments : l'épinette, l'orgue, le théorbe et la guitare. La musique devint dès lors et demeura toute sa vie son

passe-temps préféré. Où qu'il aille, il emporte avec lui son luth pour charmer les ennuis des longues traversées. En voyage, il recherche et trouve partout des compagnies où la musique est en honneur et les relations qu'il noue pour satisfaire son goût comptent pour lui parmi les meilleures, car « il aime de passion les âmes musicales ». A Londres, lors de sa première ambassade, à peine arrivé, il se fait inviter chez l'agent du duc de Savoie, un sieur Biondi, qui avait un *collège* de musiciens, tous Italiens. On lui a promis aussi de lui faire entendre la musique de la reine, dont tous les exécutants, au contraire, sont Français, avec des voix admirables. Il prend un plaisir extrême à suivre les fêtes données par les Kiligrew, chez lesquels on faisait d'excellente musique; la maîtresse du logis, bien que mère de douze enfants, était une chanteuse accomplie et toute sa maison, comme il dit, n'était qu'un *concert*. Lui-même, d'ailleurs, raconte, avec une évidente satisfaction, à ses parents les succès qu'il obtient comme virtuose en Angleterre. Un jour que Jacques II rendait visite à l'ambassadeur des États, Noël de Caron, chez qui Huygens était logé, ce dernier avait été présenté au roi, qui le pria de lui jouer un air de luth, et il s'en était si bien acquitté que « le prince l'avait beaucoup loué d'exceller en un si bel art, sans être du métier ». A une autre visite, — c'était à Baghslot, la campagne qu'habitait Noël de Caron pendant l'été, — le roi, moins pressé, prit de nouveau grand plaisir à l'entendre, tout en jouant aux

cartes « avec son grand mignon, le lord marquis de Buckingham », et il complimenta ensuite le jeune exécutant, le laissant « assez esjoui de ses petites affaires [1] ».

En 1622, Constantin avait aussi connu en Angleterre le luthiste du roi, Gaultier (Wouterus ou Gouterus) et il devait conserver toujours avec lui des rapports excellents. Il lui envoyait ses compositions et lui donnait même commission en 1647 de lui procurer un bon luth, proposition à laquelle l'artiste répondit en offrant de lui céder le sien propre qu'il avait reçu en cadeau du roi. Huygens recherchait avec ardeur, et par toute l'Europe, les instruments des meilleurs facteurs. Il chargeait les amateurs en qui il avait confiance d'en acheter pour lui toutes les fois que l'occasion s'en présenterait. C'étaient tantôt des cordes qu'il faisait venir d'Italie; tantôt une guitare qu'il priait qu'on lui rapportât d'Espagne, ou bien un des derniers clavecins à deux claviers qu'eût fabriqués Jean Couchet, de la famille des célèbres Ruckers. Aussi, peu à peu, avait-il amassé une collection très nombreuse qu'il disposa dans une des ailes de son habitation, avec sa bibliothèque musicale, dont le catalogue contient quelques raretés.

Sans qu'il nous donne de détails à cet égard, il est permis de croire que les satisfactions musicales qu'il trouva en Italie ne furent pas moindres. En revanche,

1. Lettre du 1er septembe 1618.

celles que lui offrait son pays étaient alors assez restreintes. Après avoir tenu son rang parmi les premières, l'école musicale des Pays-Bas était bien déchue de son ancienne splendeur. La Réforme, qui en Angleterre et en Allemagne avait contribué à répandre le goût de la musique, devait en Hollande paralyser son développement. Sous les prescriptions d'un calvinisme austère, non seulement le corps des maîtrises d'église, dépositaire des grandes traditions, avait été aboli, mais il avait même été question d'interdire l'emploi de l'orgue dans les temples. Heureusement, à côté des ministres qui proscrivaient cet instrument comme un reste de papisme et l'auraient volontiers banni du service religieux, les magistrats, moins rigoristes, en permettaient l'usage à certains jours de la semaine, pour la récréation de leurs concitoyens [1]. Peu à peu, sous la pression de l'opinion, ces tendances libérales avaient gagné du terrain. On avait reconnu que les chants religieux, quand ils ne sont pas soutenus par l'orgue, dégénéraient assez vite en cris discordants ; mais les meilleurs esprits restaient encore divisés sur ce point. Ainsi, en 1634, tandis que Gisbert Voetius, dans le discours d'inauguration de la chaire qu'il occupait à Utrecht, combattait ce courant d'idées plus larges, le conseil de l'Église de Leyde leur prêtait, au contraire, l'appui de son autorité en approuvant l'usage de l'orgue pendant les

1. C. Huygens, *Studien*, par Th. Jorissen, p. 267.

offices, avant la prédication et pour accompagner le chant des Psaumes.

Huygens avait l'esprit trop ouvert et il était trop pénétré de l'influence salutaire que peut exercer la musique pour ne pas applaudir à cette innovation. Cependant, sa qualité de secrétaire du prince d'Orange l'empêchait d'intervenir publiquement dans le débat. C'est donc sans nom d'auteur qu'il fit paraître à Leyde, en 1641, un écrit sur l'*Usage ou l'interdiction de l'orgue dans les églises des Provinces-Unies*. Pour plaider une cause qui lui était chère, Constantin pouvait invoquer l'exemple de ce qu'il avait vu en Angleterre, à Londres notamment où matin et soir les fidèles chantaient accompagnés par l'orgue. Sans doute, il ne voulait pas que cette pratique autorisât les maîtres de chapelle à étaler leur virtuosité. Bannissant les floritures et les vains ornements qu'il jugeait à la fois contraires à la gravité de l'instrument et à la dignité du culte, il estimait que, dans ses manifestations les plus nobles, la musique peut être utilement associée aux prières des assistants et servir à leur édification, en contribuant à la beauté des cérémonies. Le ton élevé de cet écrit et la valeur des arguments donnés par Huygens étaient de nature à frapper des esprits non prévenus. Aussi, bien qu'il n'obtînt pas immédiatement le succès, son opinion cependant finit par triompher.

L'idée qu'il se faisait de la musique religieuse l'avait d'ailleurs préparé à un débat où il avait le

droit d'intervenir, non pas seulement en amateur, mais en juge. Déjà avant 1627, il avait composé des chants pour un assez grand nombre de psaumes, mais il ne devait les publier que vingt ans après, sous le titre de *Pathodia sacra et profana*. Huygens s'y montre un sectateur fervent des doctrines nouvelles brillamment représentées par Monteverde et qui de l'Italie commençaient à se répandre en France. Dégagée des développements du contre-point où elle était jusque-là noyée, la mélodie devait, suivant lui, se pénétrer profondément du caractère des paroles auxquelles elle s'adaptait, de manière à en rendre l'expression plus forte et plus saisissante, grâce aux ressources de l'art musical. Dans son désir de conformer exactement l'inspiration au sens du texte, Huygens en vient même parfois à une interprétation un peu étroite qui, au lieu de viser librement une impression d'ensemble, est poussée dans le détail jusqu'à l'imitation figurative des mots. Il cherche à représenter chacun d'eux par un mouvement correspondant des notes, ascendantes pour *exaltans*, descendantes pour *De profundis*, prolongées pour *dilataverunt*, précipitées pour *furor* [1], etc. Malgré ces légers défauts qui, à le bien prendre, ne proviennent que de l'exagération d'une idée juste, le mérite de plusieurs des compositions de Huygens est très réel.

1. *Musique et musiciens au XVII[e] siècle*, par W. Jonckbloet et J. Land, p. 269.

Ainsi que l'indique le titre bizarre de son recueil, il y vise au pathétique. Ses récitatifs, d'un ton simple et soutenu, sont aussi d'un dessin très franc, et dans son harmonie assez variée il apprécie fort, comme il le dit lui-même, « ces belles dissonances qui font aujourd'hui les délices de l'Italie ».

A en juger par les tableaux des peintres de société, tels que les Palamedes, Dirck Hals, Ter Borch, Metsu et les Mieris, il semblerait que la musique profane tînt une plus grande place dans les distractions de la société bourgeoise; elle n'était cependant guère moins délaissée alors que la musique religieuse en Hollande. Sauf les publications de Starter (1621) et de Valerius (1626) qui contenaient des airs notés, les recueils de chansons, bien qu'assez nombreux, ne renferment le plus souvent que les paroles de ces chants, et chacun d'eux était précédé par l'indication d'un thème emprunté généralement à d'anciennes chansons françaises bien connues dans le pays, comme : *la Gavotte d'Anjou*, *la Mostarde nouvelle*, *la Boisvinette*, *le Petit sot de Bordeaux* ou *Belle Iris* [1].

Le plus souvent, du reste, ces recueils n'étaient pas imprimés et se composaient de pièces manuscrites que les *dilettanti* se communiquaient entre eux. C'est en vain que des amateurs plus sérieux, comme Huygens, s'efforçaient de réagir contre l'indifférence

1. Nous relevons les noms de ces chansons dans un album appartenant à Gesina Ter Borch, la sœur du peintre bien connu.

croissante du public. Le poète J.-H. Krul, celui-là même dont Rembrandt peignit le portrait en 1633, avait essayé l'année d'après d'acclimater à Amsterdam un théâtre d'opéra qu'il inaugurait par une pastorale dont il était l'auteur; au bout de peu de temps, sa tentative avait échoué. La cour, d'ailleurs, ne donnait aucun encouragement à l'art musical et c'est à peine si, dans les livres de comptes de la maison d'Orange, on rencontre de loin en loin quelques dépenses faites à cet égard par les princes de cette maison.

On comprend qu'en présence d'une telle pénurie, Huygens recherchât avec ardeur autour de lui les trop rares occasions qu'il avait de satisfaire sa passion pour l'art musical. Parmi ses compatriotes dont il vante la virtuosité, nous trouvons tout d'abord la savante Anne-Maria de Schuurman qui, à tous ses autres mérites littéraires ou artistiques, joignait le charme d'une belle voix et une véritable habileté à jouer du luth, du clavecymbale et de la viole. Constantin avait lui-même formé une demoiselle Oglé, dont la famille d'origine anglaise était fixée en Hollande, et qui devait y épouser le chevalier W. Swann, lui aussi grand amateur de musique et fort épris de son talent. Huygens, qui l'appelle « sa très digne et très docte écolière », l'accompagnait sur le théorbe et jugeait que ses compositions gagnaient singulièrement « en ses belles mains et en cette excellente gorge, capables de rendre belles les choses les plus médiocres ». C'est à cette *Sirène*, *l'ornement du siècle*,

qu'il dédiait en 1647 sa *Pathodia*, avec des éloges hyperboliques qui étaient bien dans le goût de cette époque. Enfin notre mélomane était également attiré vers une famille d'israélites portugais, les Duarte, qui habitaient Anvers, mais venaient assez souvent à la Haye. Le père était lui-même bon musicien ; son fils aîné, qui possédait une importante collection de tableaux, jouait de l'orgue, et Francisca, la troisième de ses filles, était une chanteuse accomplie. Hooft, qui avait successivement épousé deux musiciennes, était très attentif à faire de Muiden un séjour attrayant pour ses hôtes et il y recevait les visites de Francisca, « son rossignol français », qui vint plusieurs fois chez lui en compagnie de Maria Tesselschade. La maison des Duarte était fort agréable, et le père, en homme d'affaires avisé, s'ingéniait à rendre quelques menus services à Huygens, lui envoyant tantôt des pommades, tantôt des airs italiens, afin d'obtenir par son entremise des avantages plus solides, tels que la délivrance de sauf-conduits pour ses marchandises ou le placement de pierres précieuses d'une grande valeur qu'il voulait faire acheter par le prince d'Orange.

Parmi les relations musicales de Constantin, nous trouvons également un des rares compositeurs que possédât alors la Hollande, un chanoine de Harlem, Jean-Albert Bann, qui s'occupait à la fois de la théorie et de l'histoire de la musique. Huygens l'avait mis en relation avec Descartes, puis avec le P. Mer-

senne, lui fournissant ainsi l'occasion de disserter sur son art favori. Mais l'inspiration n'était pas chez Bann au niveau du savoir, bien qu'il eût composé un assez grand nombre de pièces sur des poésies hollandaises de Hoft et de Tesselschade et sur des vers français ou latins. Il était, comme Huygens, partisan de cet accord intime du texte et de l'expression musicale, dont Glück et après lui Wagner se sont un peu trop gratuitement attribué l'invention et dont les anciens eux-mêmes, ainsi que les maîtres florentins primitifs, avaient déjà proclamé la nécessité. Tout en partageant ses idées à cet égard, Constantin n'avait qu'une médiocre estime pour ses œuvres. Bann ayant, en 1640, envoyé ses écrits ainsi qu'une romance composée par lui à l'appui de ses théories au P. Mersenne, celui-ci l'avait mis aux prises avec Boisset, l'intendant de la musique de Louis XIII, qui composait aussi de son côté un chant sur les vers choisis par Bann. La pièce de Boisset ayant paru supérieure à Mersenne, qui avait expliqué dans une longue et pédante dissertation les motifs de sa préférence, Bann ripostait en soutenant assez vertement son œuvre. Dans l'interminable discussion qui s'était engagée entre eux à ce propos, il est piquant de voir le religieux et le chanoine épiloguer à outrance, avec une gravité tout à fait comique, sur le plus ou moins de passion que les deux concurrents ont montrée pour accompagner ces fades paroles : « Me veux-tu voir mourir, trop aimable inhumaine ! » Rabroué par

Mersenne, Bann s'était retourné vers Huygens, et, pour le gagner à sa cause, il lui dédiait en 1642 un recueil de chants intitulé *Zaug-Bloemzel.*

Si précieuses que fussent ces ressources, elles ne suffisaient pas à contenter un esprit curieux et avide de nouveautés. Aussi, tout en défendant ses compatriotes d'appréciations peu flatteuses au point de vue musical et qui tendaient à les assimiler « aux Moscovites pour la brutalité et la barbarie », Huygens est forcé d'avouer que « c'est en ces matières le plus grand de ses déplaisirs de ne trouver à qui parler ». Si l'on veut bien lui reconnaître « quelque entente du métier... c'est comme à un roi borgne au pays des aveugles ». C'est donc du dehors, de la France surtout, qu'il attend ses meilleures jouissances. Il y a des correspondants nombreux qui le tiennent au courant de tout ce qui peut l'intéresser. Comme il n'a pu trouver en Hollande un éditeur pour sa *Pathodia*, il la fait imprimer à Paris chez Robert Ballart, et c'est Thomas Gobert, « le maistre de chapelle du Roy très chrestien », qui se charge d'en surveiller pour lui l'impression et d'en corriger les épreuves. Dans les lettres qu'ils échangent entre eux à ce propos, Gobert témoigne à Huygens l'admiration qu'il a pour ses « psaumes, pleins de belles chordes et de beaux chants... production non de ses divertissements, comme il le dit, mais plustost d'une méditation sérieuse ». Il l'informe des nouveautés musicales de chaque saison, notamment de la représentation de

l'Orfeo e Euridice, de Luigi Rossi, qui doit avoir lieu au Palais-Royal, le 5 mars 1537, et pour laquelle le cardinal Mazarin a fait venir d'Italie des musiciens, « quatre hommes et huit castrats ». C'est Gobert qui prend également soin d'envoyer à Constantin un maître de chant pour ses enfants, un certain M. Avril, « jeune, de bonnes mœurs et garçon de cœur, ayant du génie pour composer des airs » (17 juillet 1646). Huygens reçoit aussi chez lui (février 1653) la sœur de l'organiste du roi, de La Barre, engagée comme chanteuse par la reine Christine « sur des appointements nobles et très royaux » et il la recommande chaudement à son ami, M. Chanut, ambassadeur de France en Suède.

On conçoit les satisfactions de toute sorte qui attendaient Huygens quelques années après, pendant le séjour qu'il fit à Paris, lors de sa mission en France. Il y fréquentait le meilleur monde : les comtes de Lionne et de Brienne, de Thou, le président Lamoignon, le duc de Montausier, l'abbé de Marolles, le graveur Nanteuil et le célèbre graveur en médailles Varin; parmi les dames : Mme de Valavoir, Mme de Buzenval et Mme, de La Fayette. C'est même à cette dernière, qui mettait quelque coquetterie à ne pas laisser paraître tout son savoir, qu'il adressait ce joli vers : *Nil te aïunt nescire; studes nil scire videri.* Les heures d'attente chez les ministres ou les longues courses en voiture, il les consacrait à son passe-temps favori, prétendant que « la secousse même du carosse

lui faisait sauter des épigrammes hors de la cervelle ». Mais il se plaisait surtout dans la société des amateurs de musique, entre autres du sieur de Beringhen, qu'il avait connu à la cour de Frédéric-Henri, et qui, après avoir joui de la faveur de la reine et de Mazarin, était devenu premier écuyer. En souvenir de l'accueil qu'il avait autrefois reçu en Hollande, Beringhen fit fête à Huygens, qui trouvait aussi, d'ailleurs, en son intendant, M. Tassin, un mélomane distingué. Chez M. de Lionne, chez le marquis de Grammont, chez Anna Bergerotti, une chanteuse italienne au service du roi et même chez Ninon de Lenclos, à laquelle il avait été présenté, dit-on, par Fontenelle, il eut aussi l'occasion d'entendre les artistes les plus distingués de ce temps, « comme le très illustre sieur de Chambonnières qu'homme du monde n'égale sur le clavecin, soit qu'on considère la composition ou le beau toucher ». Il pouvait également causer des théories qui lui étaient chères, car il connaissait les règles pour les avoir longtemps étudiées. Mais sur ce chapitre il ne se montrait pas intolérant; là, comme en tout, il est plein de mesure, ennemi de toute exagération « religieux et non superstitieux ». Il aime les nouveautés, tout en pensant que « la variété dont les Français se tourmentent est un effet de cette maladie nouvellière dont nous voyons cette nation si agitée qu'il n'y a jamais mode qui tienne ». A l'occasion, il ne manque pas, non plus, de communiquer ses œuvres à ceux qui peuvent les apprécier. En 1665, il

adresse quelques-unes de ses pièces à une Mme de Gessan, abbesse de Montfleuri, pour qu'elle les fasse exécuter par ses religieuses. N'ayant rien reçu d'elle un an après, il écrit à un ami pour savoir « comment ses compositions auront été goûtées sur ce Mont-Parnasse ».

De retour en Hollande, Huygens s'efforce d'y attirer les artistes dont il admire le talent, et l'âge, sur ce point, ne refroidit point son ardeur. Il est ému quand il apprend, en 1676, que le maréchal d'Estrades a amené avec lui au congrès de Nimègue « un domestique, une des plus belles voix de France et sachant tous les airs nouveaux de l'Opéra ». Empêché de rendre visite au maréchal, il lui exprime du moins l'espoir que les musiciens qu'il a avec lui ne sortiront pas du pays sans pousser jusqu'à la Haye, et il insiste « pour qu'il se haste, pouvant juger combien peu de musique il lui reste encore à entendre à l'âge où il est ». Quelque temps après, Charles Hacquard, *ce grand maître de musique*, comme l'appelle Huygens, s'étant fixé à la Haye, Constantin écrit pour lui au prince Maurice de Nassau, afin d'obtenir qu'un jour par semaine, le samedi, l'artiste puisse donner des concerts dans la grande salle du palais de ce prince.

On le voit, rien ne lasse son ardeur quand il s'agit de cet art qui a été sa consolation dans ses peines, « ses divertissements d'après souffrir et comme sa respiration après le travail de sa journée ». Il affirme que la musique a prolongé sa vie et que « beaucoup

d'harmonie joint à quelque régime, ont fort contribué à le mener, à tant d'âge où il se trouve, à telle disposition que le monde semble le juger peu changé depuis une douzaine d'années ou deux. » De fait, son portrait peint par G. Netscher, en 1672[1], et dont il existe une belle gravure de Blotelingh, nous le montre encore avec ses traits fins et distingués. On serait fort en peine de mettre un âge sur cette figure aimable et sereine qui semble celle d'un homme de cinquante ans bien plus que d'un octogénaire. En dépit de la vieillesse et quoique la goutte ait ôté la force de ses doigts, il se dit encore en mesure d'accompagner passablement sur la théorbe. Il a composé plus de 800 pièces dans les genres les plus variés, et quiconque voudrait juger de l'état général de la musique à cette époque ne saurait mieux faire que de consulter les lettres de ce vieillard si enthousiaste, qui a des correspondants dans toute l'Europe parmi les exécutants, les compositeurs, les collectionneurs ou les facteurs d'instruments et « qui ferait encore des trente et quarante lieues pour trouver un auditeur et un juge à son gré ».

V

Huygens, nous l'avons assez montré, était doué d'une activité extrême et chacune des occupations

1. Aujourd'hui, au Ryksmuseum d'Amsterdam, n° 1019 du catalogue.

dans lesquelles il l'exerçait aurait suffi à remplir une vie tout entière. Mais si pour les étudier avec quelque suite nous avons dû séparer chez lui des aptitudes si diverses, il n'est pourtant guère d'existence qui présente autant d'unité que la sienne. Avant de prendre congé de lui, nous voudrions, en résumant ici les traits les plus caractéristiques d'une si riche organisation, tâcher de faire nettement ressortir les liens qui les unissent entre eux.

Et d'abord, Huygens est avant tout un homme religieux. Les croyances qu'il a reçues de sa famille, il les a faites siennes par le travail de son esprit et par les aspirations constantes de son âme. Dieu a été de bonne heure et il est resté jusqu'au bout l'objet de son amour et de sa foi, le centre de sa vie. Il le prie pour les siens et le conjure de les éclairer ; c'est à lui qu'il les recommande et qu'il les confie quand ils s'éloignent, et il le remercie de les lui ramener sains et saufs. Lui-même se recueille, s'examine et se reprend sous l'œil de Dieu. C'est en Dieu qu'il se réfugie dans ses afflictions, s'inclinant avec respect devant ses impénétrables desseins, bénissant même sa main quand elle le frappe. Chez lui, point de ces élans d'exaltation passagère, suivis, comme il arrive trop souvent, de longues défaillances. Ses convictions sont raisonnées, vivaces et profondes ; elles inspirent toutes ses actions et le poussent incessamment à se rapprocher de l'idéal de perfection dont il porte en lui l'image toujours présente. Aussi croit-il que le

but principal de l'éducation, c'est d'inculquer à l'enfant le respect et la pratique de la loi divine; et il insiste sur ce point, nous l'avons vu, dans les instructions rédigées pour le gouverneur du jeune prince d'Orange.

Comme homme d'État, Huygens est également très préoccupé de l'importance du sentiment religieux, de l'action bienfaisante qu'il peut exercer sur la valeur morale d'un peuple et sur ses destinées. Mais il pense que les devoirs des gouvernants et des sujets sont mutuels et que le plus sûr garant de l'autorité des princes, c'est une intelligence plus haute de leurs responsabilités et le choix de mobiles plus élevés pour leur conduite. D'ailleurs, c'est au nom de la liberté de conscience que la Hollande a conquis son indépendance. Sous peine de perdre cette indépendance si péniblement acquise, il faut la défendre à la fois contre l'ennemi du dehors, le papisme, et au dedans contre les dissensions et les luttes des sectes rivales, prêtes à s'entre-déchirer. Dès sa jeunesse, Huygens a compris la nécessité des efforts entrepris pour créer et réglementer un culte qui puisse s'adapter à l'esprit de la nation. Maintenant que les décisions du synode de Dordrecht préparées par les princes de la maison d'Orange ont prévalu, au prix de violences et de cruautés qu'il n'eût sans doute point conseillées, il ne les juge plus, il les accepte. Il considère comme des ennemis de l'État ceux qui voudraient les remettre en question et croit qu'il convient

de maintenir le régime de rigueur établi contre eux. De même, dans les relations de société, il montre un esprit large, dépourvu de préjugés; mais à la condition que ces questions de croyances soient tenues en dehors. Quand il s'aperçoit qu'elles sont agitées, qu'elles tendent à pénétrer dans les rapports amicaux, — ainsi qu'il arriva à propos de Tesselschade et de Vondel, qu'il crut un moment circonvenus par les Jésuites, — alors il se refroidit et devient de plus en plus réservé, parfois même agressif. Autrement, la forme du culte lui semble accessoire et comme pour les esprits les plus éclairés de son temps, l'essentiel à ses yeux, c'est tout ce qui peut rendre l'homme meilleur, plus maître de lui, plus dégagé de ses passions. Dans tout ce qu'il dit à cet égard, on sent, à certains accents, ce ton de sincérité absolue et de naturelle dignité que peuvent seules donner les habitudes d'une vie tout entière.

Avec son âme aimante, Huygens tenait les liens de la famille pour aussi sacrés que ceux de la religion. Il avait appris dès son berceau tout ce que vaut l'affection de parents tels qu'étaient les siens, tout ce que peuvent sur l'éducation d'un enfant la tendresse d'une mère et l'intelligente sollicitude d'un père. Dans cet intérieur où tout était en commun, les exemples ne lui manquaient pas. Il avait été à même de voir le précieux soutien que se prêtent, dans l'accomplissement de leurs devoirs, des époux unis par une mutuelle affection. Les traditions d'honneur, l'amour du travail,

l'aisance et le nom respecté qu'il avait reçus de ses parents, il les considérait comme autant de dépôts qu'il devait fidèlement transmettre à ses propres enfants et de son mieux il s'était employé à accroître un pareil trésor. De quelque soin que fût alors entourée la jeunesse en Hollande, Constantin pouvait reconnaître combien encore il avait été favorisé, avec quelle sagesse prévoyante avait été conçu le programme de ses études, si variées, si heureusement entremêlées pour éviter le désœuvrement aussi bien que la fatigue, pour faire la part du corps aussi bien que celle de l'intelligence. Grâce à des soins si vigilants, Huygens, était devenu un homme accompli; mais il ne cessa jamais de témoigner son affection reconnaissante à ses parents et sa respectueuse déférence pour leur volonté. La plus étroite union régnait d'ailleurs entre tous les membres de cette famille et la mort de son père et de sa mère, celle de Christian, son frère aîné, causèrent à Constantin un profond chagrin dont il a consigné dans son journal la touchante expression. Quand il songea à s'établir, il avait rencontré chez sa compagne, avec les qualités solides qu'il recherchait par-dessus tout, un esprit vif, aimable et enjoué. Aussi, après s'être acquitté des devoirs de sa charge, avec quelle hâte il rentrait à son cher foyer! Quelle affliction, aussi, lorsqu'il perdit cette épouse bien-aimée! On sait avec quel dévoûment, fidèle à sa mémoire, il s'était ensuite consacré tout entier à l'éducation des enfants qu'elle lui avait laissés, cherchant à faire de

tous des hommes utiles et distingués, cultivant en particulier chez son fils Christian les dons exceptionnels qu'il manifesta dès son plus jeune âge. Ses enfants, c'était l'honneur et la parure de la vie, l'objet de ses constantes préoccupations. Un tableau du musée de la Haye [1], qui ornait autrefois sa demeure, nous montre son portrait peint en 1640, entouré, comme d'une gracieuse couronne, des médaillons de ses cinq jeunes enfants, avec l'inscription : *Ecce hereditas Domini*. Sans se faire illusion sur leur compte, il prépare de loin l'avenir qu'il juge le mieux en rapport avec les aptitudes de chacun d'eux. Il veut aussi qu'après lui ils connaissent les détails de son existence et il tient à leur expliquer les mobiles de ses actions ainsi que des déterminations les plus importantes qui les concernent.

Ses princes, du reste, lui sont presque aussi chers que sa famille, et nous avons vu avec quelle abnégation il les a servis pendant les soixante-deux ans qu'il a rempli auprès d'eux les fonctions de secrétaire. Son esprit d'ordre, sa ponctualité, sa connaissance de l'administration, des finances, de la politique extérieure, la précision, la netteté de son style, sa discrétion, toutes ses qualités naturelles ou acquises, il est

1. Ce tableau, qui pendant longtemps avait passé pour être de Van Dyck, est, en réalité, d'A. Hanneman, un élève d'Antoni Ravesteyn et de Mytens, mais qui subit à Londres l'influence de Van Dyck dans les dernières années de la vie de ce maître.

heureux de les employer pour eux. Quoi qu'on attende il est prêt; toutes les tâches, il les accepte. On comprend dès lors quel froissement il ressentit lorsqu'il vit suspecter sa fidélité. Après un premier moment de douloureuse surprise, il reprit cependant, auprès même de celle qui l'avait ainsi offensé dans son honneur, sa place accoutumée, oublieux d'une injure si peu méritée, prolongeant jusqu'à l'extrême vieillesse l'exercice de sa charge, cherchant même à se préparer un successeur. Mais s'il est plein de zèle pour ses princes, s'il s'applique de son mieux à leur être utile, on chercherait vainement en lui l'étoffe d'un courtisan. Assurément il ne sépare pas dans sa pensée l'avenir de sa patrie de la maison qui l'a faite ce qu'elle est et à laquelle sont confiées ses destinées. Son dévoûment n'est pas aveugle pourtant, et l'on peut, à l'occasion, attendre de lui des conseils absolument sincères, dictés par une juste appréciation des circonstances, sur la conduite à tenir à l'intérieur, sur les alliances à l'étranger. Ces conseils, il les donne avec la réserve qui sied à sa position, avec l'autorité et la franchise que lui prête sa clairvoyance. Mais en dehors du temps de son service et des obligations de sa charge, il ne se montre guère à la cour. Il a mieux à faire de ses rares loisirs, et les heures dont il peut disposer, c'est, après ses enfants, aux lettres et aux arts qu'il les consacre. C'est bien là qu'est sa joie, sa délectation, la seule douceur de cette existence un peu austère, et ainsi qu'il le dit lui-même de ses divertissements de

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79, A PARIS

LES GRANDS ÉCRIVAINS FRANÇAIS

ÉTUDES SUR LA VIE
LES ŒUVRES ET L'INFLUENCE DES PRINCIPAUX AUTEURS
DE NOTRE LITTÉRATURE

Notre siècle a eu, dès son début, et léguera au siècle prochain un goût profond pour les recherches historiques. Il s'y est livré avec une ardeur, une méthode et un succès que les âges antérieurs n'avaient pas connus. L'histoire du globe et de ses habitants a été refaite en entier; la pioche de l'archéologue a rendu à la lumière les os des guerriers de Mycènes et le propre visage de Sésostris. Les ruines expliquées, les hiéroglyphes traduits ont permis de reconstituer l'existence des illustres morts, parfois de pénétrer jusque dans leur âme.

Avec une passion plus intense encore, parce qu'elle était mêlée de tendresse, notre siècle s'est appliqué à faire revivre les grands écrivains de toutes les littératures, dépositaires du génie des nations, interprètes de la pensée des peuples. Il n'a pas manqué en France d'érudits pour s'occuper de cette tâche; on a publié les œuvres et débrouillé la biographie de ces hommes fameux que nous chérissons comme des ancêtres et qui ont contribué, plus même que les princes et les capitaines, à la formation de la France moderne, pour ne pas dire du monde moderne.

Car c'est là une de nos gloires, l'œuvre de la France a été accomplie moins par les armes que par la pensée, et l'action de notre pays sur le monde a toujours été indépendante de ses triomphes militaires : on l'a vue prépondérante aux heures les plus douloureuses de l'histoire nationale. C'est pourquoi les maîtres esprits de notre littérature intéressent non seulement leurs descendants directs, mais encore une nombreuse postérité européenne éparse au delà des frontières.

Beaucoup d'ouvrages, dont toutes ces raisons justifient du reste la publication, ont donc été consacrés aux grands écrivains français. Et cependant ces génies puissants et charmants ont-ils dans le monde la place qui leur est due? Nullement, et pas même en France.

Nous sommes habitués maintenant à ce que toute chose soit aisée; on a clarifié les grammaires et les sciences comme on a simplifié les voyages ; l'impossible d'hier est devenu l'usuel d'aujourd'hui. C'est pourquoi, souvent, les anciens traités de littérature nous rebutent et les éditions complètes ne nous attirent point : ils conviennent pour les heures d'étude qui sont rares en dehors des occupations obligatoires, mais non pour les heures de repos qui sont plus fréquentes. Aussi, les œuvres des grands hommes complètes et intactes, immobiles comme des portraits de famille, vénérées, mais rarement contemplées, restent dans leur bel alignement sur les hauts rayons des bibliothèques.

On les aime et on les néglige. Ces grands hommes

semblent trop lointains, trop différents, trop savants, trop inaccessibles. L'idée de l'édition en beaucoup de volumes, des notes qui détourneront le regard, l'appareil scientifique qui les entoure, peut-être le vague souvenir du collège, de l'étude classique, du devoir juvénile, oppriment l'esprit; et l'heure qui s'ouvrait vide s'est déjà enfuie; et l'on s'habitue ainsi à laisser à part nos vieux auteurs, majestés muettes, sans rechercher leur conversation familière.

L'objet de la présente collection est de ramener près du foyer ces grands hommes logés dans des temples qu'on ne visite pas assez, et de rétablir entre les descendants et les ancêtres l'union d'idées et de propos qui, seule, peut assurer, malgré les changements que le temps impose, l'intègre conservation du génie national. On trouvera dans les volumes en cours de publication des renseignements précis sur la vie, l'œuvre et l'influence de chacun des écrivains qui ont marqué dans la littérature universelle ou qui représentent un côté original de l'esprit français. Les livres sont courts, le prix en est faible; ils sont ainsi à la portée de tous. Ils sont conformes, pour le format, le papier et l'impression. au spécimen que le lecteur a sous les yeux. Ils donnent, sur les points douteux, le dernier état de la science, et par là ils peuvent être utiles même aux spécialistes. Enfin une reproduction exacte d'un portrait authentique permet aux lecteurs de faire, en quelque manière, la connaissance physique de nos grands écrivains.

En somme, rappeler leur rôle, aujourd'hui mieux

connu grâce aux recherches de l'érudition, fortifier leur action sur le temps présent, resserrer les liens et ranimer la tendresse qui nous unissent à notre passé littéraire; par la contemplation de ce passé, donner foi dans l'avenir et faire taire, s'il est possible, les dolentes voix des découragés : tel est notre objet principal. Nous croyons aussi que cette collection aura plusieurs autres avantages. Il est bon que chaque génération établisse le bilan des richesses qu'elle a trouvées dans l'héritage des ancêtres, elle apprend ainsi à en faire meilleur usage; de plus, elle se résume, se dévoile, se fait connaître elle-même par ses jugements. Utile pour la reconstitution du passé, cette collection le sera donc peut-être encore pour la connaissance du présent.

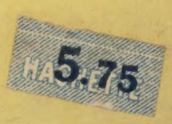
J. J. Jusserand.

TURGOT par M. Léon Say de l'Académie française.	**CHATEAUBRIAND** par M. de Lescure.
THIERS par M. P. de Rémusat sénateur, de l'Institut.	**FÉNELON** par M. Paul Janet. de l'Institut.
BERNARDIN DE St-PIERRE par M. Arvède Barine.	**SAINT-SIMON** par M. Gaston Boissier secrétaire perpétuel de l'Acad. française.
MADAME DE LAFAYETTE par M. le comte d'Haussonville de l'Académie française.	**RABELAIS** par M. René Millet.
MIRABEAU par M. Edmond Rousse de l'Académie française.	**J.-J. ROUSSEAU** par M. Arthur Chuquet professeur au Collège de France.
RUTEBEUF par M. Clédat professeur de Faculté.	**LESAGE** par M. Eugène Lintilhac.
STENDHAL par M. Édouard Rod.	**DESCARTES** par M. Alfred Fouillée membre de l'Institut.
ALFRED DE VIGNY par M. Maurice Paléologue.	**VICTOR HUGO** par M. Léopold Mabilleau professeur de Faculté.
BOILEAU par M. G. Lanson.	**ALFRED DE MUSSET** par M. Arvède Barine.

JOSEPH DE MAISTRE par M. George Cogordan.	**MALHERBE** par M. le duc de Broglie de l'Académie française.
FROISSART par Mme Mary Darmesteter.	**BEAUMARCHAIS** par M. André Hallays.
DIDEROT par M. Joseph Reinach.	**MARIVAUX** par M. Gaston Deschamps.
GUIZOT par M. A. Bardoux membre de l'Institut.	**RACINE** par M. Gustave Larroumet. membre de l'Institut.
MONTAIGNE par M. Paul Stapfer professeur de Faculté.	**MÉRIMÉE** par M. Augustin Filon.
LA ROCHEFOUCAULD par M. J. Bourdeau.	**CORNEILLE** par M. G. Lanson professeur de Faculté.
LACORDAIRE par M. le comte d'Haussonville de l'Académie française.	**FLAUBERT** par M. Émile Faguet de l'Académie française.
ROYER-COLLARD par M. E. Spuller.	**BOSSUET** par M. Alfred Rébelliau.
LA FONTAINE par M. G. Lafenestre membre de l'Institut.	**PASCAL** par M. É. Boutroux membre de l'Institut.

FRANÇOIS VILLON par M. G. PARIS de l'Académie française.	**FONTENELLE** par M. LABORDE-MILAÂ.
ALEXANDRE DUMAS PÈRE par M. HIPPOLYTE PARIGOT	**CALVIN** par M. A. BOSSERT
ANDRÉ CHÉNIER par M. ÉMILE FAGUET de l'Académie française.	**VOLTAIRE** par M. G. LANSON.
LA BRUYÈRE par M. MORILLOT professeur de Faculté.	

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD. — 5-1908.


5.75

8098. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 8-26.